

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav hudební vědy**

Diplomová práce

**Břetislav Princ**

**První verze d'Albertovy opery „Tiefland“  
a její pražská premiéra**

**The First Version of d'Albert's Opera Tiefland  
and its Prague Premiere**

Praha 2012

Vedoucí práce: **Prof. PhDr. Marta Ottlová**

## **Poděkování**

Děkuji za velmi cenné rady Jitce Ludvové z Divadelního ústavu, Matěji Dočkalovi z archivu ND, Daliboru Janotovi z archivu SOP a Martě Ottlové z Ústavu hudební vědy FF UK.

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 10. 8. 2012*

.....

*Jméno autora/autorky*

## **Abstrakt**

Diplomová práce zachycuje pražskou premiéru opery Tiefland Eugena d'Alberta a popisuje odlišnosti její první verze. Výchozími prameny pro práci jsou původní dochované notové materiály z archivu Národního divadla a údaje dohledané v dobovém tisku. Mimo vlastní opery práce obsahuje přehled operních premiér a repertoáru Neues deutsches Theater v období 1888-1910 a shrnuje d'Albertovy návštěvy Prahy před premiérou opery Tiefland.

## **Klíčová slova**

Tiefland, Eugen d'Albert, Rudolf Lothar, Neues deutsches Theater, Angelo Neumann, Leo Blech, Praha, německý hudební život, opera, operní premiéry

## **Abstract**

This thesis reconstructs the Prague premiere of the opera *Tiefland* by Eugen d'Albert and describes how this performance differed from earlier ones. The sources cited are original materials from the archives of the National Theatre including musical scores and references from the contemporary press. The thesis also provides an overview of opera premieres and the repertory of the Neues Deutsches Theater in the period 1888-1910 and details of d'Albert's visit to Prague before the time of the *Tiefland* premiere.

## **Keywords**

*Tiefland*, Eugen d'Albert, Rudolf Lothar, Neues deutsches Theater, Angelo Neumann, Leo Blech, Praha, German music life, opera, opera premieres

# Obsah

1. Úvod.....	9
2. Stav bádání o Nížině .....	11
3. Prameny k dějinám Neues Deutsches Theater.....	14
4. Repertoárový kontext divadla v čase premiéry.....	16
4.1. Angelo Neumann .....	17
4.2. Operní provoz.....	19
4.3. Soupis premiér oper v NDT 1888–1910 .....	24
4.4. Soupis oper hraných v NDT nebo DLT od 1888 do konce sezóny 1909/10: .....	36
4.5. Pořadí oper na jevištích německého divadla podle častosti uvádění .....	45
4.6. Světové premiéry oper v éře Angela Neumanna.....	55
4.7. Závěr .....	56
5. Světoběžník Eugen d'Albert.....	58
5.1. Život v datech.....	60
6. Operní dílo Eugena d'Alberta.....	65
6.1. Přehled d'Albertových oper .....	68
7. Pražské koncerty Eugena d'Alberta.....	70
8. Vznik Nížiny.....	73
9. Stručný popis Nížiny .....	77
9.1. Zpěvní role opery .....	78
9.2. Obsazení orchestru .....	79
9.3. Obsah opery (první verze).....	80
10. Pražská premiéra.....	82
10.1. Průběh představení .....	83
10.2. Skutečné ohlasy na Nížinu .....	87

10.3.	Nezájem vydavatelů .....	91
11.	Prameny k první verzi Nížiny .....	93
11.1.	Popis pramenů .....	98
12.	Srovnání verzí .....	101
12.1.	Pořadí scén dle klavírních výtahů.....	102
13.	Druhá verze.....	106
13.1.	Neúspěch v Lipsku a tlaky vydavatele .....	107
13.2.	Doporučení kritiků.....	110
13.3.	Dramaturgické změny .....	111
14.	Kritiky k premiéře Nížiny .....	113
15.	Závěr .....	138
16.	Seznam citované literatury.....	139
17.	Přílohy.....	143

## **Seznam použitých zkratk**

Bd. – Band

DLT – Deustches Landestheater

např. – například

ND – Národní divadlo

NDT – Neues deutsches Theater

mj. – mimo jiné

pozn. – poznámka

s. – strana

sl. – sloupec

SOP – Státní opera Praha

sv. – svazek

vol. – volume



# 1. ÚVOD

Za půlstoletí existence pražského Neues deutsches Theater (1888–1938) proběhlo v jeho zdech bezpočet původních premiér oper, jen několika se však podařilo prosadit se na světových jevištích. Jednou z nich byla i opera *Tiefland* (*Nížina*) Eugena d'Alberta, ačkoliv tehdy nic nenásvědčovalo tomu, že dílo brzy neupadne v zapomnění. Když se roku 2003 blížilo výročí sta let od její světové premiéry, která se uskutečnila 15. 11. 1903, rozhodla se k této příležitosti dílo znovu uvést Státní opera Praha sídlící v prostorách bývalého Neues deutsches Theater<sup>1</sup>. První léta existence samostatné Státní opery se vyznačovala hledáním vlastní dramaturgické identity, určitým vymezováním proti Národnímu divadlu i snahou po navázání na předchozí tradice divadelní budovy, v níž sídlí. *Nížina*, jedno z nejvíce hraných děl<sup>2</sup> majících svou původní premiéru v Novém německém divadle, avšak u nás téměř neznámé, výborně zapadala do této linie. Inscenace byla realizována v koprodukcii s Theater der Stadt Trier, kde také proběhla roku 2002 premiéra. V Praze dílo v režii Heinze Lukase-Kindermanna nastudoval dirigent Hilary Griffiths, scénu a kostýmy vytvořil Daniel Dvořák a pěveckých rolí se zhostili Peter Svensson (*Pedro*), Maida Hundeling (*Marta*), Richard Haan (*Sebastiano*), Manfred Klein (*Tommaso*), Roman Vocol (*Moruccio*), Dagmar Vaňkátová (*Pepa*), Jana Levicová (*Antonia*), Alena Medková (*Nuri*), Andrea Kalivodová (*Rosalía*), Jiří Hruška (*Nando*) a sbor pod vedením Adolfa Melichara. Premiéra se uskutečnila 18. září 2003, naplánováno bylo jen šest představení (včetně výročního ke stu letům od původní premiéry). Pro velký úspěch byla další přidána v příští sezóně, nepočítalo se však s alternacemi, proto docházelo k problémům při indispozicích sólistů, zejména Aleny Medkové. Nejdůležitějším přínosem pražské inscenace bylo částečné obnovení prvního znění opery. Až dosud se *Nížina* hrála jen ve zkrácené druhé verzi od jejího prvního uvedení 16. 1. 1905 v Magdeburku, původní verze byla považována za ztracenou a o

---

<sup>1</sup> česky Nové německé divadlo, zkratka NDT, později vlivem pohnutých událostí 20. století v budově Divadlo a Velká opera/Divadlo 5. května (1945–1948) nebo Divadlo 5. května/Smetanovo divadlo (1948–1992, součást Národního divadla). V době vzniku této práce je instituce zásahem Ministerstva kultury ČR opět administrativně včleněna pod pražské Národní divadlo.

<sup>2</sup> ALFRED LOEWENBERGER: *Annals of the Opera 1597–1940*, Cambridge 1943, s. 653

její podobě se jen spekulovalo<sup>3</sup>. Dirigent Hilary Griffiths před zahájením zkoušek zapátral v archivu Národního divadla, kde objevil blíže nespecifikované notové materiály z původní pražské premiéry a na jejich základě pro uvedení ve Státní opeře obnovil některé pasáže neobsažené ve druhém znění. Jak uvedl do divadelního programu, ostatní místa vnímá sice jako muzikologicky zajímavá, ale výsledný tvar opery podle něj nijak zásadně neovlivní<sup>4</sup>. Výzva zjistit, jaké bylo pozadí vzniku díla a pražské premiéry a pohled na původní znění opery, kde, jaké a v jakém stavu se nacházejí prameny k němu, se stala předmětem této práce.

---

<sup>3</sup> EGON VOSS: Eugen d'Albert: Tiefland, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (ed. CARL DAHLHAUS) Bd. 1, München 1986, s. 23-25

<sup>4</sup> EUGEN D'ALBERT: Tiefland, Praha 2003, s. 34-35 (divadelní program Státní opery)

## 2. STAV BĚDÁNÍ O NÍŽINĚ

Informací o původní podobě *Nížiny* není mnoho. Pokud je vůbec zmiňována, odbude se většinou prostým konstatováním o její existenci nebo poznámkou o spojení druhého a třetího dějství a blíže nespécifikovaných škrtech. I Egon Voss v Piperově encyklopedii, jindy velmi přesné, spojuje údaje o obou verzích dohromady, autograf označuje za ztracený<sup>5</sup>. Též disertační práce o *Nížině* od Françoise Michela, která se jako jediná komplexně věnuje této opeře, původní verzi pouze letmo zmiňuje<sup>6</sup>. Za to však detailně analyzuje celou operu a srovnává též rozdíly mezi libretem a původní předlohou. Důvody škrťů připisovaných iniciativě nakladatele Hugo Bocka oba i mnozí další přebírají z první monografie o Eugenu d'Albertovi vyšlé ještě za jeho života, kterou sepsal Wilhelm Raupp. Detailně v ní líčí pikanterie kolem vzniku díla, rozdílných verzí si však nevšímá<sup>7</sup>. Informace z něj přebírá (často delší citací) a doplňuje druhá d'albertovská monografie z pera Charlotty Pangelsové<sup>8</sup>. Žádné údaje o verzi nepopisují Richard Rosenheim<sup>9</sup> a Hans Demetz<sup>10</sup>. Jak správně poznamenává John Williamson<sup>11</sup>, Heino Heisig<sup>12</sup> shrnuje ve své diplomové práci dosavadní přínos Rauppa, který navíc doplňuje informacemi o poslední d'Albertově opeře *Mister Wu* celkovým zařazením do kontextu. Existenci původní verze v archivu ND poodhaluje krátká noticka do programu divadelní inscenace Státní opery od

---

<sup>5</sup> VOSS (cit. v pozn. 3) s. 23-25

<sup>6</sup> FRANÇOIS MICHEL: Étude critique et analytique de Tiedland, drame musical d'Eugen d'Albert et Rudolph Lothar, disertační práce Université de Paris IV, Paris 1992, s. 89-90

<sup>7</sup> WILHELM RAUPP: Eugen d'Albert. Ein Künstler und Menschenschicksal, Leipzig 1930, s. 166-168, o *Nížině* pak ještě od s. 181 dále a od s. 186 dále

<sup>8</sup> CHARLOTTE PANGELS: Eugen d'Albert. Wunderpianist und Komponist. Eine Biographie, Zürich 1981, od s. 211 dále

<sup>9</sup> RICHARD ROSENHEIM: Die Geschichte der Deutschen Bühnen in Prag 1883 – 1918. Mit einem Rückblick 1783 - 1883 und 30 Abbildungen, Prag 1938, s. 156

<sup>10</sup> HANS DEMETZ: Die Geschichte des Prager deutschen Theaters (11 sv), 1974-1976, VI. sv, s. 84, strojopis uložený v knihovně pražského Divadelního ústavu

<sup>11</sup> JOHN WILLIAMSON: Eugen d'Albert: Wagner and Verismo, in: *The Music Review* XLV/1, 1984, s. 29

<sup>12</sup> HEINO HEISIG: Eugen d'Alberts Operschaffen, diplomová práce, Leipzig 1942; Pozor, jeho jméno bývá občas v některých pracích komoleno (Heusig), dle jím psané stránky o sobě zní plně Heino Albert Hermann Heisig

dirigenta Hilary Griffithse<sup>13</sup>. Letmou zmínku o úpravě opery přináší v poznámce práce Guida Molinariho<sup>14</sup>, která jinak sestává z přehledu d'Albertových děl doplněným o formovou a harmonickou analýzu. Zatím poslední souborné dílo o NDT od Jitky Ludvové zahrnuje i kratší pasáž o *Nížině* s informací o její rychlé úpravě po premiéře<sup>15</sup>.

Větší rozборы druhé verze *Nížiny* nabízí dobové studie Ernsta Rychnovského<sup>16</sup>, Walthera Wossidla<sup>17</sup> a Maxe Chopa<sup>18</sup>. Nesmí se při tom ale zapomínat, že jde zejména o popularizační práce nabízející čtenáři základní přehled o novém díle, jejich analýzy nemohou být vyčerpávající. Nové poznatky přináší kromě prací v předchozím odstavci také Wolfgang Gersthofer<sup>19</sup>. Maria-Lourdes Möller-Soler<sup>20</sup> a Fritz Peter Kirsch<sup>21</sup> zkoumají katalánský kolorit a vztah ke Guimerově předloze.

Zejména v populární literatuře se hudební charakteristika *Nížiny* zjednodušuje na spojení německého wagnerismu s italským verismem. V podobném duchu se nese i heslo v posledním The New Grove<sup>22</sup> nebo disertační práce Françoise Michela. Vlivy obou fenoménů hledá John Williamson<sup>23</sup>. Spojení s verismem vnímá celá řada studií autorů – Siegfried Mauser<sup>24</sup>, Ulla

---

<sup>13</sup> HILARY GRIFFITHS: Původní verze *Nížiny*, in: EUGEN D'ALBERT: *Tiefland*, Praha 2003, s. 34-35

<sup>14</sup> GUIDO MOLINARI: Eugen d'Albert. La vita et le opere, Sestri Levante 2009, s. 133

<sup>15</sup> JITKA LUDVOVÁ: Až k hořkému konci. Pražské německé divadlo 1845–1945, Praha 2012 (v době psaní připravováno k tisku, autor diplomové práce měl možnost nahlédnout do vybraných kapitol z pracovní verze, proto zde u poznámek nebudou uvedena čísla stránek)

<sup>16</sup> ERNST RYCHNOVSKÝ: Eugen d'Albert: *Tiefland* (Opernführer N. 77), Berlin 1907

<sup>17</sup> WALTHER WOSSIDLO: *Tiefland* (Wossidlo's Opern Bibliothek No. 107), Leipzig 1908

<sup>18</sup> MAX CHOP: Eugen d'Albert: *Tiefland* (Erläutungen zu Meisterwerken der Tonkunst, Band 21), Leipzig 1911

<sup>19</sup> WOLFGANG GERSTHOFER: Klangbilder in d'Alberts *Tiefland*, in: *Musikkonzepte--Konzepte der Musikwissenschaft* (ed.), Kassel 2000, s. 519-530

<sup>20</sup> MARIA-LOURDES MÖLLER-SOLER: Caciquisme i color local a Terra Baixa d'Angel Guimera i a *Tiefland* de Rudolph Lothar i d'Eugen d'Albert, in: *Zeitschrift für Katalanistik* 1, 1988, s. 132-149

<sup>21</sup> FRITZ PETER KIRSCH: Terra baixa, *Tiefland* und das Österreichbild des Rudolph Lothar, in: *Transkulturelle Beziehungen. Spanien und Österreich im 19. Und 20. Jahrhundert* (ed. MARISA SIGUÁN, KARL WAGNER), Amsterdam-New York 2004, s. 27-35

<sup>22</sup> JOHN WILLIAMSON: Eugen d'Albert, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition (ed. STANLEY SADIE, JOHN TYRELL), vol. 1, Oxford-New York 2001, s. 299-300; i zde je stručně zmíněno zkrácení díla ve druhé verzi

<sup>23</sup> JOHN WILLIAMSON: Eugen d'Albert: Wagner and Verismo, in: *The Music Review* XLV/1, 1984, s. 26-46

Zierau<sup>25</sup> a Gerd Rienäcker<sup>26</sup>, aniž by se většinou tyto pojmy snažili definovat.

Poslední oddíl tvoří dobové kritiky a oznámení přímo k pražské premiéře první verze *Nížiny*. Důležitým pramenem jsou statě Richarda Batky,<sup>27</sup> Dr. K. Langa<sup>28</sup>, šifer xx<sup>29</sup> a Kz<sup>30</sup>, které doprovázejí uveřejňované hrací plány<sup>31</sup>. Z dochovaných materiálů po Novém německém divadle a oznámeních v tisku sestavil souborný přehled Jan Němeček<sup>32</sup>, z něhož čerpá Tomáš Vrbka<sup>33</sup>. Kromě Rauppa a Pangelsové pražskou premiéru krátce shrnuje Josef-Horst Lederer<sup>34</sup>, zejména doplňuje údaje o mimopražských ohlasech.

---

<sup>24</sup> SIEGFRIED MAUSER: Neudeutsche und deutsche Veristen, in: *Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich* (ed. OTHMAR WESSELY), Linz 1986, s. 171-176

<sup>25</sup> ULLA ZIERAU: Die veristische Oper in Deutschland: Eine Untersuchung zur Entwicklung der deutschen veristischen Oper vom Plagiat zur Eigenständigkeit in *Europäische Hochschulschriften. XXXVI: Musikwissenschaft*, č. 123, Frankfurt am Main 1993

<sup>26</sup> GERD RIENÄCKER: Neo-Verismo in Deutschland?, in: *Deutsche Oper zwischen Wagner und Strauss: Tagungsbericht Dresden 1993 mit einem Anhang von der Draeseke-Tagung Coburg 1996* (ed. S. DÖHRING, H. JOHN, H. LOOS, H. MANNHEIMS), Chemnitz 1998, s. 241-252

<sup>27</sup> v *Prager Tagblatt* (pod šifrou Dr. v. B, kterou RAUPP (cit. v pozn. 7) spojuje s jeho osobou) a *Bohemii*, viz dále u kritik

<sup>28</sup> *Dalibor* XXV 1903, č. 48, 5. 12., s. 1

<sup>29</sup> *Prager Abendblatt* 1903, č. 261, 16. 11., s. 4, u citací z novin nebude uváděno číslo ročníku (pouze rok) kvůli chybám v počítání některých ročníků

<sup>30</sup> *Neue Freie Presse* 1903, č. 14089, 16. 11., s. 9

<sup>31</sup> avíza otiskoval i *Prager Zeitung*

<sup>32</sup> JAN NĚMEČEK: Dějiny opery, operety a baletu Nového německého divadla, 1962, pomalu blednoucí strojopis (rozdělený do 4 svazků s jednotným stránkováním) uložený v knihovně pražského Divadelního ústavu, s. 247-248

<sup>33</sup> TOMÁŠ VRBKA: *Státní opera Praha*, Praha 2004, s. 96-97

<sup>34</sup> JOSEF-HORST LEDERER: *Verismo auf der deutschsprachigen Operbühne*, Wien-Köln-Weimar 1992, s. 180-182

### 3. PRAMENY K DĚJINÁM NEUES DEUTSCHES THEATER

Již předešlá kapitola odkazovala na část pramenů k Novému německému divadlu, přesto je pro úplnost vhodné je zde všechny uvést. Už Ivan Vojtěch<sup>35</sup> před lety upozornil, že materiálů existuje více, než jak by se na první pohled mohlo zdát. Paradoxem je, že nejméně pramenů je v archivu samotné Státní opery Praha, kde disponují pouze fotokopii vytvořenými pro propagační materiály. Fond po Novém německém divadle se nachází v archivu Národního divadla, bohužel zde však nemá žádnou svoji vlastní složku. V období po zániku NDT byly části jeho písemností rozptýleny a zařazeny do jednotlivých fondů ND. V hlavním archivu jsou k dispozici čtyři krabice s materiály převážně z meziválečné doby (brožury, výstřižky) doplněné korespondencí mezi vedením ND a NDT<sup>36</sup>. Nelze vyloučit, že se zde nachází i jiné prameny. V hudebním archivu se naopak nalézají spousta notových materiálů po NDT, od celých orchestrálních a zpěvních partů, přes partitury po klavírní výtahy, z nichž některé mohly sloužit i jako režijní knihy. Jejich příslušnost kromě jejich obsahu potvrzují častokrát též razítka s texty „Eigentum von Director Angelo Neumann“ nebo „Eigentum von Director Heinrich Teweles“. V majetku Divadelního oddělení Historického muzea Národního muzea je sbírka plakátů (cedulí) k představením, části programových bulletinů a almanachů divadla. Důležitými prameny jsou také ohlasy v dobovém tisku nebo soupisy pozůstalostí v Archivu hl. m. Prahy.

Historii Neues Deutsches Theater ve sledovaném období zmapovali Richard Rosenheim<sup>37</sup> a Hans Demetz<sup>38</sup> následovaní dílčí studií Ericha Steinharda<sup>39</sup>. Z dochovaných záznamů po Novém

---

<sup>35</sup> IVAN VOJTĚCH: Rozpravy, Praha 1998, s. 92 (z proslovu k výročí otevření NDT 5. 1. 1988)

<sup>36</sup> fotokopie několika dopisů Angelo Neumanna

<sup>37</sup> RICHARD ROSENHEIM (cit. v pozn. 9)

<sup>38</sup> HANS DEMETZ (cit. v pozn. 10)

<sup>39</sup> ERICH STEINHARD: Zur Geschichte der Prager Oper 1885-1923, in: *Prager Theaterbuch* (ed. CARL SCHLUDERPACHER), Prag 1924, s. 147-154

německém divadle sestavili souborné přehledy již citovaní Jan Němeček<sup>40</sup> a Tomáš Vrbka<sup>41</sup>. K nim patří ještě práce Jitky Ludvové<sup>42</sup> a Doroty Gremlicové (balet a opereta)<sup>43</sup>, sborník Deutschsprachiges Theater in Prag<sup>44</sup> a částečně sem zasahuje opět Jitka Ludvová<sup>45</sup>. Posledně jmenovaná autorka v době psaní práce dokončovala monografii o Novém německém divadle<sup>46</sup>, která rozšiřuje mj. její studii ze sborníku Richard Wagner a česká kultura<sup>47</sup>.

---

<sup>40</sup> NĚMEČEK (cit. v pozn. 32)

<sup>41</sup> VRBKA (cit. v pozn. 33)

<sup>42</sup> JITKA LUDVOVÁ: Německý hudební život v Praze 1880-1939, in: *Uměnovědné studie IV*, Praha 1983, s. 51-173

<sup>43</sup> DOROTA GREMLICOVÁ: Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888-1938), Praha 2002

<sup>44</sup> Deutschsprachiges Theater in Prag (ed. ALENA JAKUBCOVÁ, JITKA LUDVOVÁ, VÁCLAV MAIDL), Praha 2001

<sup>45</sup> JITKA LUDVOVÁ a kol.: Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století, Praha 2006. Zajímavostí je, že zde v heslech *Nížina* není zahrnuta do premiér NDT, kam je přiřazeno pouze d'Albertovo *Flauto solo*.

<sup>46</sup> LUDVOVÁ (cit. v pozn. 15)

<sup>47</sup> Richard Wagner a česká kultura (ed. PAVEL PETRÁNEK), Praha 2005

## 4. REPERTOÁROVÝ KONTEXT DIVADLA V ČASE PREMIÉRY

Nové německé divadlo bylo domovem krom opery též činohry, baletu a operetních představení. Premiéra *Nížiny* spadá do období prvního ředitele Nového německého divadla Angela Neumanna ohraničené lety 1885 až 1910.



## 4.1. ANGELO NEUMANN

Vídeňský rodák Neumann (1838–1910)<sup>48</sup> počal svoji divadelní kariéru původně jako barytonista v opeře v Kolíně nad Rýnem. Prošel poté několika dalšími domy včetně tehdejší Bratislavy, až skončil ve vídeňské Dvorní opeře. Zde však pěvecké dráhy roku 1876 zanechal a plně se začal věnovat ředitelským aktivitám. Již ve Vídni se zajímal o operní režii a díky rodinné obchodnické tradici záhy začal organizovat divadelní podniky. Silným momentem se pro něj stalo setkání s Wagnerem v roce 1862<sup>49</sup>, od kdy se začíná datovat jejich postupně se rozvíjející vztah. Skladatelova silná osobnost Neumanna inspirovala při úvahách o budoucí kariéře, což vrcholilo Angelovým výstupem v *Lohengrinovi* pod Wagnerovým vedením 2. 3. 1876<sup>50</sup>. Ještě téhož roku pak nastoupil u městského divadla v Lipsku na místo dramaturga ředitele Förstera, kde zahajoval rovněž *Lohengrinem*. Brzy nato prosadil nastudování *Prstenu*, pro který nechal opatřit kopie bayreuthských kulis a získal Wagnerovo svolení k provádění zkrácených verzí. S celým souborem posléze *Ring* uvedl v Berlíně (5. – 9. 5. 1881) a Londýně (4. – 9. 5. 1882). Zasadil se taktéž o cykly Mozartových a Gluckových oper, které se staly taktéž důležitými pro jeho další dramaturgické směřování. V Lipsku navázal spolupráci se svým dlouholetým asistentem Carlem Rosenheimem<sup>51</sup>. Konec smlouvy v Lipsku a úspěchy obou hostování Neumanna přiměly k založení kočovného Richard-Wagner-Theater. Od skladatele získal práva a rady k provozování děl, protože Wagner byl velmi spokojen s jeho věrnou replikou bayreuthského pojetí. Sestavil soubor pod taktovkou Antona Seidla a s ním v sezóně 1882/83 cestoval napříč Evropou. Již zde se projevila jeho charismatická nátura a pevné vůdčí rysy. Uprostřed turné jej zastihla zpráva o Wagnerově smrti. Díky obrovskému ohlasu vystoupení a Wagnerem autorizované podobě nastudování se nyní stal Neumann hlavní autoritou v interpretaci jeho děl.

---

<sup>48</sup> stručný životopis a soupis pramenů a literatury v hesle JITKA LUDVOVÁ: Angelo Neumann, in: LUDVOVÁ (cit. v pozn. 45), s. 365-370

<sup>49</sup> ANGELO NEUMANN: Erinnerungen an Richard Wagner, Leipzig 1907, s. 4

<sup>50</sup> divadelní cedule dostupná on-line na [http://text.habsburger.net/module/die-heimstatt-der-oper-das-kaerntnertortheater/die-heimstatt-der-oper-das-kaerntnertortheater/MB-ST\\_K9-MOD4-03.jpg/?size=preview&plus=1](http://text.habsburger.net/module/die-heimstatt-der-oper-das-kaerntnertortheater/die-heimstatt-der-oper-das-kaerntnertortheater/MB-ST_K9-MOD4-03.jpg/?size=preview&plus=1), vyhledáno 2. 7. 2012

<sup>51</sup> Rosenheimův syn je autorem studie v pozn. 9

Mezitím se v Praze členové spolku Deustcher Theaterverein počali obávat konkurence českého Národního divadla, kterému se již Deutsches Landestheater<sup>52</sup> svou kapacitou a podmínkami nemohlo plně vyrovnat. I přes tehdejší občas velmi vyhrcoené národnostní spory totiž část publika navštěvovala obě divadla<sup>53</sup>. Souběžně s tím došlo k obvyklému pražskému jevu, dosavadní nájemce německého zemského divadla Edmund Kreibig zkrachoval. Bylo tedy spolkem rozhodnuto o výstavbě Nového německého divadla<sup>54</sup> a započalo hledání nového ředitele. Nakonec se díky perspektivě zbudování nového domu a souběžnému provozu podařilo získat Angela Neumanna. Spolu s ním divadlo přejalo i Neumannův wagnerovský fundus a provozovací práva. Volba to nebyla náhodná, protože Wagner se těšil v Praze značné popularitě. Kontakty se datují již od dvacátých let 19. století, kdy jeho sestry hrály v zemském divadle, v Praze měla premiéru jeho první symfonie, od 50. let uvádělo německé divadlo jeho opery doprovázené koncerty z jeho děl<sup>55</sup>. Wagner získal v Praze mnoho stoupenců, ať již šlo o okruh Davidovců (August Wilhelm Ambros, Franz Ulm) nebo o přívržence Bedřicha Smetany, kteří v duchu tezí Otakara Hostinského vyvozovali ve Smetanově operní tvorbě pokračování Wagnerových reforem. Zájem obecnstva byl proto oprávněně očekáván i z české strany. Neumann převzal provoz v budově dnešního Stavovského divadla 15. 7. 1885 a po několikerém prodloužení v Praze setrval až do své smrti 20. 12. 1910.

---

<sup>52</sup> zkráceně DLT, dnešní Stavovské divadlo

<sup>53</sup> Svědčí o tom vzpomínky pamětníků, kritiky v tisku druhého tábora nebo jen i prostý fakt, že Národní divadlo pravidelně otiskovalo svůj denní repertoár v německých denících.

<sup>54</sup> na místě letního Novoměstského divadla, kde vystupoval také soubor Prozatímního divadla

<sup>55</sup> sám Wagner v Praze dirigoval dva koncerty na Žofíně s uměleckými silami z obou jazykových kultur

## 4.2. OPERNÍ PROVOZ

Operní dění Nového německého divadla plně odpovídalo Neumannově temperamentu. Charakterizovalo jej kladení důrazu na Wagnera hraničícího až s jakousi mánií, vysoký počet grandiózních divadelních slavností, jež se staly středobodem společenského života, velké množství často riskantních premiér (24), velkolepé cykly věnované tvorbě vybraných autorů, časté vystoupení hostujících sólistů, zájezdy nebo neustálé hledání nových talentů, o němž se tradovalo mnoho historek. Nejlépe situaci vystihl citát Pavla Ecksteina vztažený sice do období první republiky, ale velmi trefný i na roky předcházející. Řečeno slovy Pavla Ecksteina tehdejší diváci: „[...] žili, pokud se týče repertoáru a styku s význačnými světovými pěvci, v ráji, a přitom jsme nemuseli jezdit do Vídně, Berlína nebo ještě někam dál. [...] doba mého mládí a studentských let až do promoce a potom ještě pár let v Praze mně pomohla, abych získal opravdu skoro zadarmo a bez velké námahy určitý rozhled.“<sup>56</sup>

Omezení přímé konkurence řešila dohoda mezi divadly, kdy české mělo přednost v italských a francouzských operách a německé u nich muselo dodržovat až roční odstup od premiéry, první uvedení domácího díla náleželo divadlu podle jazyka libreta<sup>57</sup>. Neumann naopak vlastnil wagnerovská práva pro Prahu včetně přednosti u německých autorů, která neochotně a občas draze měnil za zrušení odstupe u vícera italských oper. Při určité nechuti části české kritiky k soudobým italským dílům se však jevily tyto výměny jako oboustranně výhodné. Nikdy se ale nejednalo o *Prsten*, ten byl kompletně s velkým ohlasem provedený již roku 1887 v dnešním Stavovském divadle (!) pod taktovkou Karla Mucka, o rok později pak přenesený do nové budovy. Celý cyklus se stal trvalou součástí repertoáru a mj. dokázal svoji proveditelnost v běžném provozu. NDT otevíralo *Mistry pěvci*<sup>58</sup>, které brzy následovaly *Holand'an*, *Tannhäuser* a *Lohengrin*, hrané téměř každou sezónu včetně Májových her (Maifestspiele), nechyběl ani *Tristan* a třikrát nastudovaný *Rienzi*. V roce 1893 proběhl k připomínce Wagnerova úmrtí cyklus jeho osmi oper, kde byly uvedeny též *Víly*. Představení nehraného díla

---

<sup>56</sup> PAVEL ECKSTEIN: Životní náhody, Praha 2002, s. 88

<sup>57</sup> LUDVOVÁ (cit. v pozn. 42), s. 72

<sup>58</sup> Prager Tagblatt 1888, č. 5, 5. 1., s. 12

vzbudilo světovou pozornost a stalo se běžně navštěvovaným wagneriány z Lipska a Drážďan po celých šest let jeho nasazení na repertoáru<sup>59</sup>. Přemíra Wagnerova kultu po dlouhé době horlivého nadšení vedla v posledních letech Neumannovy éry k určitému odporu mladší generace, toužící po novějších skladatelích i modernějším pojetí než Neumannem fixovanou bayreuthskou podobou. I kulisy již časem jevily značné opotřebení a bylo nutné je postupně renovovat, jejich stav však vynahrazovaly početné jevištní efekty.

Ku Praze je však vázán další kult – mozartovský. Jeho opery byly na jevišti současného Stavovského divadla v podstatě permanentně na repertoáru od doby jejich vzniku včetně přerodu při zániku italské opery v Praze až po příchod Neumanna stejně jako věčné snahy o zbudování autorova pomníku. Neumann má za sebou již jeden cyklus Mozartových oper v Lipsku hned využil příležitosti stého výročí premiéry *Dona Giovanniho* 29. 10. 1887 a nechal nastudovat soubor děl včetně tehdy neobvyklých *Idomenea* a *La Clemenza di Tito*, *Giovanni* navíc zazněl italsky. Snahy o získání materiálů pro *Bastiena a Bastienku* skončily nezdarem, podařilo se je opatřit až pro sezónu 1892/93, byť dílo raději doprovázely italské veristické jednoaktovky<sup>60</sup>. Mozartovy opery se následně většinově přesunuly do nově otevřené budovy, kde mělo roku 1906 premiéru nové nastudování *Kouzelné flétny*, jehož výprava se dle dochovaných fotografií užívala až do konce fungování divadla. Není bez zajímavosti, že ji financoval český průmyslník a mecenáš Vojtěch Lanna<sup>61</sup>. Mozart zaujal hned po Wagnerovi přední místo v oslavných cyklech.

Neumann usiloval o původní domácí německojazyčnou tvorbu. Opera složená na český text zazněla v divadle teprve roku 1924 Smetanovou *Hubičkou*. To však neznamená, že by nebyla hrána díla Čechů – již roku 1888 opera uvedla *Stellu*, dílo českého houslisty a člena orchestru Františka Kohouta, 1901 pak *Polského Žida* Karla Weise na Léonův a Batkův text. Za nejvýznamnějšího domácího skladatele lze považovat Rakušana Emila Nikolause von Reznicka, který po několik let sloužil u pražské posádky. Jeho nejznámější opera *Donna Diana* (1894) zde měla premiéru předešlá *Pannou Orleánskou* (1887) a *Satenallou* (1888) na námět Jaroslava Vrchlického. Nedostatek domácích novinek suploval Neumann premiérami německých oper

---

<sup>59</sup> LUDVOVÁ (cit. v pozn. 15)

<sup>60</sup> ibidem

<sup>61</sup> ibidem

nebo německými premiérami jinojazyčných. Jednou ze světových premiér byla i *Nížina*. Jinak vedle výše jmenovaných tvořily páteř německého repertoáru Beethoven, Weber a Lortzing. Po tom, co vyzkoušel menší gluckovský cyklus během působení v Lipsku, uspořádal na počátku roku 1901 sérii osmi večerů, opět mimořádnou v evropském kontextu. Mimo to oživoval i díla starších autorů Spohra (*Jessonda*), Schuberta, Schumanna nebo Cornelia. Ze soudobých byly na scéně rychle opery Richarda Strausse a Hanse Pfitznera.

Italský repertoár hned v úvodu Neumannovy éry zasáhla vlna tzv. verismu. *Cavaleria rusticana* se mu podařila dostat na jeviště po dohodě již čtyři měsíce po premiéře v ND a na německém divadle 18. 4. 1891 slavila velký úspěch. Neumann tu vycítil příležitost a okamžitě se snažil získat další novinky. V sezóně 1893/94 vsadil na tehdy neznámého Umberta Giordana a uvedl jeho prvotinu *Mala vita*. Rivalita s českou stranou se projevila u *Bohémy*, kdy ND uvádělo Pucciniho a Neumann se rozhodl pro Leoncavallovu verzi.

Francouzská opera spadala rovněž s přednostním právem české straně, ovšem pouze novinky. Tak mohl Meyerbeer tvořit nezanedbatelnou část repertoáru. V Praze byl dlouho velmi oblíbeným autorem, jeho opery hrálo německé i Prozatímní divadlo (byť v poněkud zjednodušené podobě), v Národním byly *Hugenoti* první uvedenou operou po *Libuši*<sup>62</sup>. Neumann populární díla pravidelně nasazoval na repertoár, roku 1891 uspořádal oslavný cyklus. Současně se však zajímal také o nové směry na francouzské půdě, 1903 uvedl *Samsona a Dalilu* (v ND až o třicet let později) a ke svým sedmdesátinám si nadělil pražskou premiéru opery *Pelleas a Melisanda*, ačkoliv na publikum nový hudební styl příliš nezapůsobil. Neumann dával prostor i dalším skladatelům z jiných zemí – Isaacu Albénizovi, Jenő Hubayovi, příležitost dostala Ethel Smythová s *Les naufrageurs*. Italská hudba byla nejsilněji zastoupena po německé a díky uvádění i autorů z Uher a Španělska tak vlastně došlo k rozdělení zájmových oblastí mezi českým a německým divadlem.

Aby vyspravil napjatý rozpočet, rozhodl se Neumann navázat na své pojízdné divadlo a podnikl zájezd s celým ansámblem s *Prstenem Nibelungovým* do Petrohradu, kde byl roku 1889 čtyřikrát proveden v Mariinském divadle v nastudování Karla Mucka s částí sólistů z Neumannových předchozích působišť. Provedení mělo značný ohlas a potvrdilo kvality

---

<sup>62</sup> viz soupis repertoáru ND na <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>, vyhledáno 2. 7. 2012

pražského souboru, celý cyklus byl pak ještě proveden jednou v Moskvě. V létě 1891 zase soubor hostoval v berlínském Lessingově divadle s operou *Cavalleria rusticana*. Obě cesty měly dopad nejen na NDT, ale též pomohly prosadit *Ring* a italský verismus na světových jevištích. Kontakt s mezinárodním děním ovšem Neumann prostředkoval i domácímu publiku. V květnu 1901 zajistil na slavnosti k uctění památky Verdiho hostování italského souboru sestaveného Arturem Vignem a zájem byl tak značný, že italskou stagionu opakoval hned následujícího léta a ještě 1909 a 1910. Na Májově hry 1903 připravil účast pěveckého sboru Riedel-Verein z Lipska.<sup>63</sup>

V úvodu Neumannovy éry byl prvním kapelníkem Ludwig Slansky, na druhé místo nastoupil tehdy na jednu sezónu volný, mladý Gustav Mahler. Neumann v něm záhy odhalil velký talent, proto Mahler v průběhu roku dostal k nastudování premiéry *Rýnského zlata* a *Valkýry* (19. a 20. 12. 1885). Když v červenci odjížděl, Neumann se jej pokoušel ještě přesvědčit o pokračování pražského angažmá, bohužel kontrakt v Lipsku již nešel zrušit.<sup>64</sup> Alespoň se navrátil jako host k premiéře svého dokončení Weberovy opery *Tři Pintové*<sup>65</sup>. Na pozici kapelníka se posléze vystřídalo vícero osobností: Karl Muck (1887–1892), Rudolf Krzyzanowski (1892–1895), Franz Schalk (1895–1897), Desider Markus (1898–1899), Leo Blech (1899–1906) a Paul Ottenheimer (1906–1911), během jehož období se uplatnili např. Arthur Bodanzky nebo Otto Klemperer. Z hostujících umělců se Neumannovi podařilo získat Enrica Carusa (čtyři vystoupení v květnu 1904).

Specifickým vyvrcholením sezóny se staly tématicky laděné slavnosti (poprvé 1899), pro něž se posléze vžil o rok později název Maifestspiele. Navazovaly na předchozí cykly (Wagnerův, Mozartův, Meyerbeerův) a mimořádný ráz doplňovaly i inscenované živé obrazy či jiné holdovací manifestace.

Těsně před Neumannovým příchodem se tradice společných symfonických koncertů orchestru z hráčů českého a německého divadla rozpadla a osamostatněné české koncerty postupně

---

<sup>63</sup> LUDVOVÁ (cit. v pozn. 15)

<sup>64</sup> VLADIMÍR LÉBL: Gustav Mahler als Kapellmeister des Deutschen Landestheater in Prag, in: *Hudební věda* XII 1975, č. 4, s. 367

<sup>65</sup> VLADIMÍR LÉBL: Pražské mahlerovství let 1898-1918, in: *Hudební věda* XII 1975, č. 2, s. 103

vyústily ve vznik České filharmonie. Neumann se rozhodl konkurenci vzhledem ke svým závazkům čelit ohlášením zahraničních sólistů na koncertech mezi listopadem 1887 až únorem 1888, kde vystoupil rovněž pianista Eugen d'Albert<sup>66</sup>. Koncerty se ale i tak potýkaly s malou návštěvností, která se i v dalších letech zvedala jen postupně. Neumann spolupracoval pro zatraktivnění repertoáru i s universitou, kdy nechal nastudovat v Klementinu Quidem Adlerem objevenou *árii* Mozarta<sup>67</sup>. Quido Adler též vybíral hudbu jednotlivých stylových období pro večer složený z živých obrazů mileneckých párů různých dob<sup>68</sup>. Koncerty se naplno ustálily za éry kapelníka Franze Schalka, jenž i zde propagoval hudbu svého učitele Antona Brucknera. Do dějin se zapsaly koncerty navrátilšího se Gustava Mahlera. 3. 3. 1898 dirigoval vyprodaný koncert své *První symfonie* (orchestr rozšířený o české hráče), který skončil obrovským triumfem<sup>69</sup>. Proto již následujícího roku na Maifestspiele dirigoval Beethovenovu *9. symfonii*<sup>70</sup>. 25. 2. 1904 potom Mahler uvedl svoji *Třetí*. Mezitím Leo Blech dirigoval části *Třetí*, posléze pak *Pátou symfonii* nedlouho po premiéře. 19. září 1908 potom Praha zažila světovou premiéru Mahlerovy *Sedmé symfonie* pod autorovou taktovkou s orchestrem spojeným z členů německého a českého divadla<sup>71</sup>. 14. 3. 1901 uvedl svá a Mahlerova díla Richard Strauss.

---

<sup>66</sup> Prager Tagblatt 1887, č. 320, 20. 11., s. 21

<sup>67</sup> Prager Tagblatt 1891, č. 44, 14. 2. 1891, s. 15

<sup>68</sup> Prager Tagblatt 1891, č. 61, 3. 3. 1891, s. 12

<sup>69</sup> LÉBL (cit. v pozn. 65), s. 103

<sup>70</sup> idem s. 104

<sup>71</sup> idem, s. 126

## 4.3. SOUPIS PREMIÉR OPER V NDT 1888–1910

Následuje soupis premiér od 1. 1. 1888 do 31. 12. 1910 (tedy za Neumannova působení) pro repertoárový kontext NDT, řazený chronologicky. Vodítkem pro něj byly informace z kapitol k jednotlivým sezónám u Vrbky,<sup>72</sup> který navazuje na Němečka<sup>73</sup>. Určitý přehled má i Steinhard<sup>74</sup>, ale zahrnuje i německé premiéry. Jména a názvy dodržují originální podobu, pod jakou byly v NDT uváděny s výjimkou jmen ruských, kde byla zachována tradiční česká transkripce. Pokud nejsou některé údaje známy, jsou vynechány. Písmena v sloupci „A“ vyznačují toto: premiéry s „P“ jsou prvním provedením dané opery na světě, „N“ udává nové nastudování. Symboly ve sloupci „B“ znamenají: „\*“ označuje díla spojená v jeden večer (vždy dvojice se stejným datem premiéry), „+“ je přítomno u děl více autorů (opera *Marioara*, v seznamu je proto dvakrát, ačkoliv se jedná o jednu operu). Některé údaje jsou opatřeny poznámkou s opravami předchozí literatury.

příjmení skladatele	jméno skladatele	název díla	dirigent	režisér	datum premiéry	A	B
Wagner	Richard	Die Meistersinger von Nürnberg	Muck	Baumann	5.1.1888	N	
Wagner	Richard	Tannhäuser	Muck	Baumann	29.1.1888	N	
Wagner	Richard	Siegfried	Muck	Baumann	15.2.1888	N	
Klughardt	August	Astorre	Slansky	Baumann	19.4.1888		
Reznicek	Emil Nikolaus von	Satanella	Muck	Baumann	13.5.1888	P	
Weber	Carl Maria	Die drei Pintos	Mahler	Baumann	18.8.1888		

<sup>72</sup> VRBKA (cit. v pozn. 33)

<sup>73</sup> NĚMEČEK (cit. v pozn. 32)

<sup>74</sup> STEINHARD (cit. v pozn. 39), s. 148-149



	von						
Zöllner	Heinrich	Faust	Slansky	Müller	2.9.1888		
Cornelius	Peter	Der Barbier von Bagdad	Muck	Müller	30.9.1888		
Mozart	Wolfgang Amadeus	Der Schauspieldirektor	Reich		30.9.1888	N	
Bellini	Vincenzo	La sonnambula	Slansky		9.12.1888	N	
Brüll	Ignaz	Das steinerne Herz	Slansky	Müller	19.12.1888	P	
Weber	Carl Maria von	Oberon	Slansky	Müller	21.1.1889	N	
Wagner	Richard	Rienzi	Slansky	Müller	13.2.1889	N	
Rossini	Gioacchino	Othello, der Mohr von Venedig			3.6.1889 <sup>75</sup>	N	
Spohr	Ludwig	Jessonda	Rehbock	Baumann	7.8.1889	N	
Wallnöfer	Adolf	Eddystone	Muck	Baumann	29.9.1889	P	
Gounod	Charles	Romeo und Julia	Röhr	Neumann	20.10.1889	N	
Reznicek	Emil Nikolaus von	Emmerich Fortunat	Muck	Baumann	8.11.1889	P	
Woyrsch	Felix von	Der Pfarrer von Méudon			26.12.1889	P	*
Schubert	Franz	Der häusliche Krieg			26.12.1889 <sup>76</sup>	N	*
Litolff	Henry Charles	Die Tempelherren	Muck	Baumann	23.3.1890		
Mandl	Richard	Die nächtliche	Reich		16.4.1890		

<sup>75</sup> VRBKA (cit. v pozn. 33) vůbec neuvádí, LUDVOVÁ (cit. v pozn. 42), s. 105 nové nastudování chybně datuje do roku 1888, viz Prager Tagblatt 1889, č. 152, 3. 6., s. 9 nebo Bohemia 1889, č. 152, 3. 6., s. 10. Jelikož není uvedeno ani jméno dirigenta, zařazení do seznamu může být sporné.

<sup>76</sup> VRBKA (cit. v pozn. 33) vůbec neuvádí, viz Prager Tagblatt 1889, č. 356, 25. 12., s. 18

		Werbung					
Solovjev	Nikolaj	Cordelia	Muck	Wallnöfer	18.8.1890		
Meyerbeer	Giacomo	Der Nordstern	Muck	Elmblad	15.10.1890	N	
Nessler	Viktor E.	Der Rattenfänger von Hameln	Sänger	Bachmann	1.11.1890	N	
Felkl	Arthur	Die Turm mit sieben Pforten	Sänger	Bachmann	13.12.1890	P	
Rubinstein	Anton	Die Kinder der Heide	Muck	Bachmann	25.1.1891		
Wöber	Ottakar	Der vierjährige Posten	Muck	Bachmann	22.2.1891	P	
Bretón	Tomás	Die Liebenden von Teruel	Bretón	Meery	22.3.1891		
Mascagni	Pietro	Cavalleria rusticana	Muck	Elmblad	18.4.1891		
Wagner	Richard	Die Meistersinger von Nürnberg	Muck	Neumann	1.11.1891	N	
Donizetti	Gaetano	Die Favoritin	Rehbock	Neumann	14.1.1892	N	
Mannheimer	Julius	Maritana	Muck	Meery	25.1.1892	P	
Goldmark	Karl	Die Königin von Saba	Muck	Neumann	14.2.1892	N	
Rossini	Gioacchino	Wilhelm Tell	Erben		29.2.1892	N	
Beer	Mack Josef	Friedel mit der leeren Tasche	Muck	Meery	24.3.1892	P	
Strauss	Johann	Ritter Pásmán	Muck	Neumann	24.4.1892		
Enna	August	Die Hexe	Muck	Neumann	1.6.1892		
Gounod	Charles	Der Tribut von Zamora	Sänger	Goldberg	18.9.1892		
Brüll	Ignaz	Gringoire	von Strauss	Goldberg	12.11.1892		
Wagner	Richard	Die Feen	Krzyzanowski	Goldberg	8.2.1893		
Bretón	Tomás	Garin	Bretón	Neumann	8.3.1893		
Tasca	Pierantonio	A Santa Lucia	Sänger		26.3.1893		

Leoncavallo	Ruggiero	Der Bajazzo	Krzyzanowski	Goldberg	16.4.1893		*
Lortzing	Gustav Albert	Die Opernprobe	Rehbock		16.4.1893		*
Mozart	Wolfgang Amadeus	Bastien und Bastienne	von Strauss		30.4.1893		
Moszkowski	Moritz	Boabdil, der letzte Maurenkönig	Sänger	Gross, Neumann	5.9.1893		
Wagner	Richard	Tannhäuser	Krzyzanowski	Gross, Neumann	24.9.1893	N	
Mascagni	Pietro	Die Rantzau	Krzyzanowski	Elmblad	8.10.1893		
Giordano	Umberto	Mala vita	Sänger	Elmblad	16.11.1893		
Auber	D. F. E.	Maurer und Schlosser	von Strauss		13.12.1893	N	
Rossini	Gioacchino	Moses oder Der Auszug aus Aegypten	Rehbock	Elmblad	14.1.1894	N	
Grünberger	Ludwig	Die Heimkehr	Sänger	Gross	25.1.1894	P	*
Hummel	Ferdinand	Mara	Sänger		25.1.1894		*
Buongiorno	Crescenzo	Etelka	Buongiorno	Gross	13.3.1894		
Verdi	Giuseppe	Falstaff	Krzyzanowski		20.5.1894		
Beechard	Julius	Frode	Krzyzanowski	Goldberg	5.10.1894		
Hummel	Ferdinand	Ein treuer Schelm	Krzyzanowski	Gross	25.10.1894		
Adam	Adolphe Charles	Die Nürnberger Puppe	Sänger	Gross	25.10.1894	N	
Forster	Josef	Die Rose von Pontevedra	Sänger	Goldberg	9.12.1894		
Reznicek	Emil Nikolaus von	Donna Diana	Krzyzanowski		16.12.1894	P	
Humperdinck	Engelbert	Hänsel und Gretel	Krzyzanowski	Goldberg	1.1.1895		

Vavrinecz	Mauritius	Ratcliff	Vavrinecz	Ehrl	28.2.1895		
Kauders	Albert	Walther von der Vogelweide	Krzyzanowski	Ehrl	31.3.1895		
Marschner	Heinrich	Der Templer und die Jüdin	Schalk	Ehrl	18.8.1895	N	
Kienzl	Wilhelm	Der Evangelimann	Schalk	Ehrl	29.9.1895		
Hubay	Jenő	Der Geigenmacher von Cremona	Schalk	Ehrl	13.10.1895		
Erkel	Ferenc	Hunyadi László	A. Erkel	Ehrl	27.10.1895		
Auber	D. F. E.	Das eherne Pferd	Schalk	Ehrl	1.2.1896		
Donizetti	Gaetano	Dom Sebastian	Sänger	Ehrl, Neumann	8.3.1896	N	
Konradin	Carl	Flodoardo Wuprahall			14.3.1896		
Kohout	Franz	Stella	Kohout	Ehrl	26.4.1896	P	
Goetz	Hermann	Der Widerspenstigen Zähmung	Schalk	Ehrl	25.5.1896	N	
Wagner	Richard	Tristan und Isolde	Schalk	Ehrl	1.9.1896	N	
Rubinstein	Anton	Die Maccabäer	Schalk	Ehrl	13.9.1896	N	
Weber	Carl Maria von	Oberon	Schalk	Ehrl	20.9.1896	N	
Berté	Heinrich	Die Schneeflocke	Sänger	Ehrl	4.10.1896	P	
Goldmark	Karl	Das Heimchen am Herd	Schalk	Ehrl	18.10.1896		
Weber	Carl Maria von	Der Freischütz	Sänger	Ehrl	13.12.1896	N	
Mozart	Wolfgang Amadeus	Die Hochzeit des Figaro	Schalk	Ehrl, Neumann	1.1.1897	N	
Schubert	Franz	Der vierjährige	Schalk	Ehrl	30.1.1897		

		Posten					
Enna	August	Aucassin und Nicolette	Schalk	Ehrl	20.2.1897		
Weber	Carl Maria von	Euryanthe	Schalk		11.4.1897	N	
Boito	Arrigo	Mephistopheles	Boscarini	Ehrl	7.6.1897	N	
Albéniz	Isaac	Pepita Jimenez	Schalk	Ehrl	22.6.1897		
Humperdinck	Engelbert	Königskinder	Schalk	Schalk	22.8.1897		
Langer	Ferdinand	Der Pfeifer von Haardt	Sänger	Ehrl	12.9.1897		
Giordano	Umberto	André Chénier	Schalk	Ehrl	24.10.1897		
Donizetti	Gaetano	Lucrezia Borgia	Sänger		29.11.1897	N	
Mozart	Wolfgang Amadeus	Don Giovanni	Schalk	Ehrl	1.1.1898	N	
Chelius	Oskar von	Haschisch	Schalk		11.2.1898		
Schenk	Johann	Der Dorfbarbier	Sänger		11.2.1898	N	
Gluck	Christoph Willibald	Armide	Schalk	Ehrl	9.3.1898	N	
Mozart	Wolfgang Amadeus	Die Entführung aus dem Serail	Sänger	Ehrl	15.3.1898	N	
Lortzing	Gustav Albert	Undine	Schalk	Reucker	1.5.1898	N	
Spinelli	Nicola	A basso porto	Schalk	Heinecke	8.5.1898		
Leoncavallo	Ruggiero	Die Bohème	Schalk		30.5.1898		
Méhul	Etienne Nicolas	Josef und seine Brüder	Manas	Hertzka	13.10.1898	N	
Lazzari	Sylvio	Armor	Lazzari	Reucker	7.11.1898	P	
Kienzl	Wilhelm	Don Quixote	Markus	Neumann	25.12.1898		
Prochazka	Rudolf von	Das Glück	Manas	Neumann	19.2.1899		
Goldmark	Karl	Die Kriegsgefangene	Markus	Hertzka	22.2.1899		
Wolf	Hugo	Der Corregidor	Stransky	Hertzka	8.4.1899		
Wagner	Siegfried	Der Bärenhäuter	Markus	Hertzka	31.5.1899		

Gluck	Christoph Willibald	Die Maienkönig	Markus	Hertzka	17.8.1899		
Bellini	Vincenzo	Norma	Markus	Neumann	3.9.1899	N	
Pfitzner	Hans	Der arme Heinrich	Pfitzner		23.9.1899		
Weingartner	Felix	Genesius	Weingartner	Hertzka	10.10.1899		
Marschner	Heinrich	Der Vampyr	Blech	Hertzka	7.11.1899	N	
Urspruch	Anton	Das Unmöglichste von Allem	Blech	Hertzka	1.12.1899		
Bach	Leonhard Emil	Lady Longford	Blech	Hertzka	7.1.1900		
Zichy	Géza	Meister Roland	Markus	Hertzka, Neumann	21.1.1900		
Schjelderup	Gerhard	Norwegische Hochzeit	Manas	Pauli	17.3.1900	P	*
Held	Leo	Ginna, die Zigeunerin	Stransky	Stransky	17.3.1900		*
Saint-Saëns	Camille	Heinrich der Achte	Markus	Hertzka	6.4.1900		
Mozart	Wolfgang Amadeus	Idomeneus	Markus	Hertzka	14.5.1900	N	
Mozart	Wolfgang Amadeus	Titus	Stransky	Hertzka	15.5.1900	N	
Bellini	Vincenzo	Die Nachtwandlerin	Stransky		1.9.1900	N	
Cornelius	Peter	Der Cid	Manas	Hertzka	22.9.1900		
d'Albert	Eugen	Kain	Blech	Hertzka	30.9.1900		*
d'Albert	Eugen	Die Abreise	Blech	Hertzka	30.9.1900		*
Thomas	Ambroise	Mignon	Markus		8.10.1900	N	
Spontini	Gasparo	Ferdinand Cortez	Blech		29.11.1900	N	
Enna	August	Das Streichholzmädel	Blech	Hertzka	25.12.1900		

Gluck	Christoph Willibald	Der betrogene Kadi	Manas	Hertzka	29.1.1901	N	
Gluck	Christoph Willibald	Orpheus und Eurydike	Stransky	Hertzka	30.1.1901	N	
Gluck	Christoph Willibald	Iphigenie in Aulis	Blech	Hertzka	31.1.1901	N	
Gluck	Christoph Willibald	Iphigenie auf Tauris	Blech	Hertzka	1.2.1901	N	
Gluck	Christoph Willibald	Armide	Markus	Hertzka	5.2.1901	N	
Gluck	Christoph Willibald	Alceste	Blech	Hertzka	6.2.1901	N	
Gluck	Christoph Willibald	Paris und Helena	Stransky	Hertzka	9.2.1901		
Weis	Karl	Der polnische Jude	Blech	Hertzka	3.3.1901	P	*
Poise	Jean Alexander Ferdinand	List wider List	Stransky	Hertzka	3.3.1901		*
Solovjev	Nikolaj	Cordelia	Blech	Hertzka	3.9.1901	N	
Halévy	Jacques Fromental	Die Jüdin	Blech	Hertzka	12.9.1901	N	
Mozart	Wolfgang Amadeus	Don Giovanni	Blech	Hertzka	28.9.1901	N	
Meyerbeer	Giacomo	Der Prophet	Stransky	Grevenberg	29.9.1901	N	
Strauss	Richard	Guntram	Strauss	Hertzka	9.10.1901		
Paderewski	Ignacy Jan	Manru	Stransky	Grevenberg	24.11.1901		
Ritter	Alexander	Der faule Hans	Stransky	Grevenberg	3.12.1901		*
Zepler	Bogumil	Der Brautmarkt zu Hira	Manas	Grevenberg	3.12.1901		*
Wagner	Richard	Rienzi	Stransky	Grevenberg	5.1.1902	N	
Rücklauf	Anton	Die Rosenthalerin	Stransky	Grevenberg	23.1.1902		

Mozart	Wolfgang Amadeus	Die Hochzeit des Figaro	Blech	Grevenberg	7.2.1902	N	
Massenet	Jules	Herodias	Blech	Grevenberg	9.3.1902	N	
Pirani	Eugenio	Das Hexenlied	Stransky	Grevenberg	6.4.1902	P	
Schumann	Robert	Genoveva	Blech	Hopp	27.8.1902		
Rossini	Gioacchino	Wilhelm Tell	Manas	Hopp	4.10.1902	N	
Blech	Leo	Das war ich	Blech	Hopp	15.10.1902		*
Erben	Robert	Enoch Arden	Erben	Hopp	15.10.1902		*
Verdi	Giuseppe	Ein Maskenball	Stransky	Hopp	25.10.1902	N	
Saint-Saëns	Camille	Samson und Dalila	Blech	Hopp, Neumann	6.1.1903		
Zepler	Bogumil	Der Vicomte von Letoières	Manas	Hopp	16.1.1903		
Meyerbeer	Giacomo	Robert der Teufel	Pollak	Wymetal	15.3.1903	N	
Meyerbeer	Giacomo	Dinorah	Pollak	Wymetal	7.4.1903	N	
Bizet	Georges	Carmen	Blech	Wymetal	12.4.1903	N	
Rossi	Cesare	Nadeya	Manas	Wymetal	5.5.1903	P	
Wagner	Richard	Lohengrin	Blech	Meissner	2.9.1903	N	
Nessler	Viktor E.	Der Trompeter von Säckingen	Pollak	Meissner	15.9.1903	N	
Nux	Paul Véfonje de la	Zaire	Blech	Meissner	9.10.1903		
Humperdinck	Engelbert	Hänsel und Gretel	Blech	Wymetal	1.11.1903	N	
d'Albert	Eugen	Tiefland	Blech	Wymetal	15.11.1903	P	
Blech	Leo	Alpenkönig und Menschenfeind	Blech	Wymetal	26.12.1903		
Erlanger	Ludwig	Ritter Olaf	Pollak	Meissner	27.1.1904		
Reich	Wilhelm	Das Jägerhaus	Manas	Wymetal	4.3.1904		
Weinberger	Karl	Das Schlaraffenland	Manas	Wymetal	27.3.1904		
Bellini	Vincenzo	I puritani	Manas	Meissner	9.4.1904	N	



Puccini	Giacomo	Tosca	Blech	Wymetal	8.9.1904		
Wagner	Siegfried	Der Kobold	Wagner	Wymetal	27.11.1904		
Massenet	Jules	Manon	Blech	Stern	26.12.1904		
Leoni	Franco	Ib und Christinchen	Blech		12.3.1905		*
Draeske	Felix	Fischer und Chalif	Pollak		12.3.1905	P	*
Orefice	Giacomo	Chopin	Selberg	Stern	17.3.1905		
Cosmovici	Georg	Marioara	Blech	Stern	6.5.1905		+
Schmeidler	Konrad	Marioara	Blech	Stern	6.5.1905		+
Rossini	Gioacchino	Der Barbier von Sevilla	Blech	Trummer	1.9.1905	N	
Wolf-Ferrari	Ermanno	Die neugierigen Frauen	Blech	Trummer	8.10.1905		
Dupont	Gabriel	La Cabrera	Selberg	Trummer	2.11.1905		*
Filiassi	Lorenzo	Manuel Menendez	Meyrowitz	Trummer	2.11.1905		*
d'Albert	Eugen	Flauto solo	Blech	Trummer	12.11.1905	P	
Götzl	Anselm	Zierpuppen	Meyrowitz	Trummer	15.11.1905	P	
Blech	Leo	Aschenbrödel	Blech	Trummer	26.12.1905	P	
Mozart	Wolfgang Amadeus	Don Giovanni	Blech	Trummer	7.1.1906	N	
Donizetti	Gaetano	Lucrezia Borgia	Meyrowitz	Trummer	4.2.1906	N	
Bretón	Tomás	Dolores	Bretón		18.2.1906		
Poldini	Eduard	Der Vagabund und die Prinzessin	Teller		29.3.1906		
Strauss	Richard	Salome	Blech	Trummer	5.5.1906		
Mozart	Wolfgang Amadeus	Die Zauberflöte	Ottenheimer		2.9.1906	N	
Heuberger	Richard	Barfüßele	Ottenheimer	Trummer	15.9.1906		
Verdi	Giuseppe	Aida	Ottenheimer	Trummer	23.9.1906	N	
Nicolai	Otto	Die lustigen	Selberg		22.10.1906	N	

		Weiber von Windsor					
Rossini	Gioacchino	Wilhelm Tell	Meyrowitz	Trummer	30.11.1906	N	
Smith	Ethel Mary	Das Strandrecht	Ottenheimer	Trummer	12.12.1906		
Rochlitzer	Ludwig	Myrtia	Selberg	Trummer	14.3.1907	P	
Wagner	Richard	Tristan und Isolde	Ottenheimer	Trummer	31.3.1907	N	
Gluck	Christoph Willibald	Orpheus	Selberg	Stern	29.6.1907	N	
Wagner	Richard	Der fliegende Holländer	Ottenheimer	Trummer	11.9.1907	N	
Puccini	Giacomo	Madame Butterfly	Ottenheimer	Trummer	29.9.1907		
Lafite	Carl	Das kalte Herz	Bodanzky	Trummer	1.2.1908		
Wagner	Siegfried	Sternengebot	Ottenheimer	Trummer	1.3.1908		
Saint-Saëns	Camille	L'ancêtre	Bodanzky	Trummer	1.4.1908		
Puccini	Giacomo	La Bohème	Ottenheimer	Trummer	3.5.1908		
Auber	D. F. E.	Fra Diavolo	Bodanzky	Stern	23.5.1908	N	
Cornelius	Peter	Der Barbier von Bagdad	Bodanzky	Stern	18.8.1908	N	
Debussy	Claude	Pelleas und Melisande	Ottenheimer	Stern	28.9.1908		
Meyerbeer	Giacomo	Die Afrikanerin	Bodanzky		3.10.1908	N	
Pfitzner	Hans	Die Rose vom Liebesgarten	Bodanzky	Stern	12.2.1909		
Adam	Adolphe Charles	Si j'étais roi	Ottenheimer	Trummer	25.3.1909		
Weingartner	Felix	Orestes	Weingartner	Stern	6.5.1909		
Adam	Adolphe Charles	Der Toreador	Ottenheimer	Trummer	17.8.1909		
Rossini	Gioacchino	Wilhelm Tell	Klemperer	Trummer	10.9.1909	N	
Weber	Carl Maria von	Euryanthe	Ottenheimer		17.10.1909	N	

Massenet	Jules	Manon	Ottenheimer	Trummer	1.1.1910	N	
Stern	Jules	Narcis Rameau	Klemperer	Trummer	26.1.1910		
Nicolai	Otto	Die lustigen Weiber von Windsor	Pringsheim	Trummer	23.2.1910	N	
Rochlitzer	Ludwig	Frater Carolus	Ottenheimer	Trummer	17.3.1910		
Goldmark	Karl	Die Königin von Saba	Ottenheimer	Boruttan	27.3.1910	N	
Flotow	Friedrich von	Alessandro Stradella	Pringsheim	Trummer	22.4.1910	N	
Wagner	Richard	Rienzi	Ottenheimer	Trummer	8.5.1910	N	
Wolf-Ferrari	Ermanno	Susannens Geheimnis	Ottenheimer	Stern	18.8.1910		
Auber	D. F. E.	Maurer und Schlosser	Pringsheim	Stern	30.9.1910	N	
Weber	Carl Maria von	Abu Hassan	Pringsheim	Stern	12.10.1910	N	
Wagner	Siegfried	Banadietrich	Ottenheimer	Stern	20.11.1910		
Mozart	Wolfgang Amadeus	Don Giovanni	Wolff	Stern	30.12.1910	N	

## 4.4. SOUPIS OPER HRANÝCH V NDT NEBO DLT OD 1888 DO KONCE SEZÓNY 1909/10:

Zde následuje přehled všech hraných oper na půdě německého divadla od roku 1888 do konce sezóny 1909/10 řazený dle jmen skladatelů. Za názvy oper následují počty odehraných představení v nové a staré budově a jejich součty. Názvy byly sjednoceny obvyklejší podobou, pokud byly uváděny pod vícero variantami, respektive později kráceny. Nejsou započítána neúplná provedení (většinou k příležitostem výstupu konkrétního pěvce). Přehled vychází ze soupisu Ludvové<sup>77</sup> k jednotlivým autorům, v poznámkách udává informace o opravených chybách. Část oper není u Ludvové zahrnuta, zde pak má u součtu provedení „?“. Opera *Marioara* je uvedena pouze jednou, při čemž je jejím spoluautorem Konrad Schmeidler.

příjmení	jméno	název díla	NDT	DLT	celkem
Adam	Adolphe Charles	Der Postillion von Lonjumeau	12	2	14
Adam	Adolphe Charles	Der Toreador	4		4
Adam	Adolphe Charles	Die Nürnberger Puppe	8	5	13
Adam	Adolphe Charles	Si j'étais roi	11		11
Albéniz	Isaac	Pepita Jimenez	2		2
Auber	D. F. E.	Das eherne Pferd	12		12
Auber	D. F. E.	Der schwarze Domino	8	6	14
Auber	D. F. E.	Die Stumme von Portici	14	1	15
Auber	D. F. E.	Fra Diavolo	15	2	17
Auber	D. F. E.	Maurer und Schlosser	1	3	4
Bach	Leonhard Emil	Lady Longford	4		4
Beechard	Julius	Frode	4		4
Beer	Mack Josef	Friedel mit der leeren Tasche	4		4

<sup>77</sup> LUDVOVÁ (cit. v pozn. 42), denní program divadla nemá být součástí ani nové knihy – viz LUDVOVÁ (cit. v pozn. 15)

Beethoven	Ludwig van	Fidelio	42	2	44
Bellini	Vincenzo	Die Nachtwandlerin	6	1	7
Bellini	Vincenzo	I puritani	1		1
Bellini	Vincenzo	Norma	13		13
Berté	Heinrich	Die Schneeflocke	3		3
Bizet	Georges	Carmen	70	3	73
Blech	Leo	Alpenkönig und Menschenfeind	9	1	10
Blech	Leo	Aschenbrödel	6		6
Blech	Leo	Das war ich	6	1	7
Boieldieu	Francois Adrien	Die weisse Dame	9	2	11
Boito	Arrigo	Mephistopheles	4		4
Bretón	Tomás	Die Liebenden von Teruel	9		9
Bretón	Tomás	Dolores	4		4
Bretón	Tomás	Garin	4		4
Brüll	Ignaz	Das steinerne Herz	3		3
Brüll	Ignaz	Die goldene Kreuz <sup>78</sup>	8		8
Brüll	Ignaz	Gringoire	6		6
Buongiorno	Crescenzo	Etelka	3		3
Cornelius	Peter	Der Barbier von Bagdad	19		19
Cornelius	Peter	Der Cid	2		2
Cosmovici	Georg	Marioara	2		2
d'Albert	Eugen	Die Abreise	5		5
d'Albert	Eugen	Flauto solo	7		7
d'Albert	Eugen	Kain	5		5
d'Albert	Eugen	Tiefland	4		4 <sup>79</sup>
Debussy	Claude	Pelleas und Melisande	4		4
Dellinger	Rudolf	Don Cesar	4		4
Donizetti	Gaetano	Der Liebestrank	7		7

<sup>78</sup> LUDVOVÁ (cit. v pozn. 42), s. 84 chybně udává první představení v budově NDT za premiéru, viz Prager Tagblatt 1889, č. 25, 25. 1., s. 11

<sup>79</sup> LUDVOVÁ (cit. v pozn. 42), s. 81 uvádí chybný počet

Donizetti	Gaetano	Die Favoritin	4		4
Donizetti	Gaetano	Die Regimentstochter	23	4	27
Donizetti	Gaetano	Dom Sebastian	3		3
Donizetti	Gaetano	Lucia von Lammermoor	20	3	23
Donizetti	Gaetano	Lucrezia Borgia	10		10
Draeske	Felix	Fischer und Chalif	3		3
Dupont	Gabriel	La Cabrera	3		3
Enna	August	Aucassin und Nicolette	2		2
Enna	August	Das Streichholzmädel	2		2
Enna	August	Die Hexe	19	1	20
Erben	Robert	Enoch Arden	5		5
Erkel	Ferenc	Hunyadi László	3		3
Erlanger	Ludwig	Ritter Olaf			?
Felkl	Arthur	Die Turm mit sieben Pforten	2		2
Filiassi	Lorenzo	Manuel Menendez	3		3
Flotow	Friedrich von	Alessandro Stradella	18	4	22
Flotow	Friedrich von	Martha oder Markt von Richmond	27	3	30
Forster	Josef	Die Rose von Pontevedra	4		4
Giordano	Umberto	André Chénier	6		6
Giordano	Umberto	Mala vita	2		2
Gluck	Christoph Willibald	Alceste	1		1
Gluck	Christoph Willibald	Armide	4		4
Gluck	Christoph Willibald	Der betrogene Kadi	1		1
Gluck	Christoph Willibald	Die Maienkönig	13		13
Gluck	Christoph Willibald	Iphigenie auf Tauris	2	1	3

Gluck	Christoph Willibald	Iphigenie in Aulis	1		1
Gluck	Christoph Willibald	Orpheus und Eurydike	3		3
Gluck	Christoph Willibald	Paris und Helena	1		1
Goetz	Hermann	Der Widerspenstigen Zähmung	3		3
Goldmark	Karl	Das Heimchen am Herd	20	1	21
Goldmark	Karl	Die Königin von Saba	41	3	44
Goldmark	Karl	Die Kriegsgefangene	6		6
Götzl	Anselm	Zierpuppen	13	2	15
Gounod	Charles	Der Tribut von Zamora	8		8
Gounod	Charles	Margarethe	61	1	62
Gounod	Charles	Philémon et Baucis	2		2
Gounod	Charles	Romeo und Julia	17		17
Grünberger	Ludwig	Die Heimkehr	4		4
Halévy	Jacques Fromental	Die Jüdin	28	3	31
Held	Leo	Ginna, die Zigeunerin	2		2
Heuberger	Richard	Barfüßele	5		5
Hubay	Jenö	Der Geigenmacher von Cremona	10	1	11
Hummel	Ferdinand	Ein treuer Schelm	2		2
Hummel	Ferdinand	Mara	16	2	18
Humperdinck	Engelbert	Hänsel und Gretel	58	3	61
Humperdinck	Engelbert	Königskinder	10		10
Chelius	Oskar von	Haschisch	3		3
Kauders	Albert	Der Schatz des Rhampsinit	1	1	2
Kauders	Albert	Walther von der Vogelweide	3		3
Kienzl	Wilhelm	Der Evangelimann	34	6	40
Kienzl	Wilhelm	Don Quixote	4		4

Klughardt	August	Astorre	2		2
Kohout	Franz	Stella	6		6
Konradin	Carl	Flodoardo Wuprahall	1		1
Lafite	Carl	Das kalte Herz	1		1
Langer	Ferdinand	Der Pfeifer von Haardt	3		3
Lazzari	Sylvio	Armor	4		4
Leoncavallo	Ruggiero	Die Bohème	3		3
Leoncavallo	Ruggiero	Der Bajazzo	73	7	80
Leoni	Franco	Ib und Christinchen	4		4
Litolff	Henry Charles	Die Tempelherren	8		8
Lortzing	Gustav Albert	Der Waffenschmied	27	5	32
Lortzing	Gustav Albert	Der Wildschütz	8		8
Lortzing	Gustav Albert	Die Opernprobe	6		6
Lortzing	Gustav Albert	Undine	11		11
Lortzing	Gustav Albert	Zar und Zimmermann	20	7	27
Maillart	Mouis Aimé	Das Glöckchen des Eremiten	11	1	12
Mandl	Richard	Die nächtliche Werbung	3		3
Mannheimer	Julius	Maritana	2		2
Marschner	Heinrich	Der Templer und die Jüdin	2		2
Marschner	Heinrich	Der Vampyr	3		3
Mascagni	Pietro	Cavalleria rusticana	120	11	131
Mascagni	Pietro	Die Rantzau	9		9
Massenet	Jules	Herodias	3		3
Massenet	Jules	Manon	13		13
Méhul	Etienne Nicolas	Josef und seine Brüder	2		2
Meyerbeer	Giacomo	Der Nordstern	5		5
Meyerbeer	Giacomo	Der Prophet	23	1	24
Meyerbeer	Giacomo	Die Afrikanerin	27	2	29
Meyerbeer	Giacomo	Die Hugenoten	48	3	51
Meyerbeer	Giacomo	Dinorah	6		6
Meyerbeer	Giacomo	Robert der Teufel	19	1	20



Moszkowski	Moritz	Boabdil, der letzte Maurenkönig	9		9
Mozart	Wolfgang Amadeus	Bastien und Bastienne	10		10
Mozart	Wolfgang Amadeus	Così fan tutte	6	1	7
Mozart	Wolfgang Amadeus	Der Schauspieldirektor	5	1	6
Mozart	Wolfgang Amadeus	Die Entführung aus dem Serail	6	1	7
Mozart	Wolfgang Amadeus	Die Hochzeit des Figaro	29	3	32
Mozart	Wolfgang Amadeus	Die Zauberflöte	36	3	39
Mozart	Wolfgang Amadeus	Don Giovanni	41	3	44
Mozart	Wolfgang Amadeus	Idomeneus	1		1
Mozart	Wolfgang Amadeus	Titus	1		1
Nessler	Viktor E.	Der Rattenfänger von Hameln	5		5
Nessler	Viktor E.	Der Trompeter von Säckingen	19	4	23
Nicolai	Otto	Die lustigen Weiber von Windsor	33	5	38
Nux	Paul Véronje de la	Zaire	4		4
Offenbach	Jacques	Hoffmanns Erzählungen	41	8	49
Orefice	Giacomo	Chopin	2		2
Paderewski	Ignacy Jan	Manru	4		4
Pfitzner	Hans	Der arme Heinrich	4		4
Pfitzner	Hans	Die Rose vom Liebesgarten	3		3
Pirani	Eugenio	Das Hexenlied	2		2

Poise	Jean Alexander Ferdinand	List wider List			?
Poldini	Eduard	Der Vagabund und die Prinzessin	1		1
Prochazka	Rudolf von	Das Glück	14		14
Puccini	Giacomo	La Bohème	12		12
Puccini	Giacomo	Madame Butterfly	23		23
Puccini	Giacomo	Tosca	8		8
Reich	Wilhelm	Das Jägerhaus	3		3
Reznicek	Emil Nikolaus von	Donna Diana	7		7
Reznicek	Emil Nikolaus von	Emmerich Fortunat	4		4
Reznicek	Emil Nikolaus von	Satanella	5		5
Ritter	Alexander	Der faule Hans			?
Rochlitzer	Ludwig	Frater Carolus	4		4
Rochlitzer	Ludwig	Myrtia	1	1	2
Rossi	Cesare	Nadeya	2		2
Rossini	Gioacchino	Der Barbier von Sevilla	25	6	31
Rossini	Gioacchino	Moses oder Der Auszug aus Aegypten	3		3
Rossini	Gioacchino	Othello, der Mohr von Venedig	4		4
Rossini	Gioacchino	Wilhelm Tell	28	4	32
Rubinstein	Anton	Die Kinder der Heide	6		6
Rubinstein	Anton	Die Maccabäer	3		3
Rücklauf	Anton	Die Rosenthalerin	4		4
Saint-Saëns	Camille	Heinrich der Achte	3		3
Saint-Saëns	Camille	L'ancêtre	2		2
Saint-Saëns	Camille	Samson und Dalila	23		23
Schenk	Johann	Der Dorfbarbier	2		2

Schjelderup	Gerhard	Norwegische Hochzeit	2		2
Schubert	Franz	Der häusliche Krieg	10		10
Schubert	Franz	Der vierjährige Posten	4		4
Schumann	Robert	Genoveva	2		2
Smith	Ethel Mary	Das Strandrecht	5		5
Solovjev	Nikolaj	Cordelia	11		11
Spinelli	Nicola	A basso porto	5		5
Spohr	Ludwig	Jessonda	3		3
Spontini	Gasparo	Ferdinand Cortez	2		2
Stern	Jules	Narcis Rameau	2		2
Strauss	Johann	Ritter Pásmán	7		7
Strauss	Richard	Guntram	3		3
Strauss	Richard	Salome	13		13
Tasca	Pierantonio	A Santa Lucia	4		4
Thomas	Ambroise	Mignon	50	3	53
Urspruch	Anton	Das Unmöglichste von Allem	5		5
Vavrinecz	Mauritius	Ratcliff	2		2
Verdi	Giuseppe	Aida	46	1	47
Verdi	Giuseppe	Der Troubadour	49	10	59
Verdi	Giuseppe	Ein Maskenball	30	2	32
Verdi	Giuseppe	Falstaff	3		3
Verdi	Giuseppe	Hernani <sup>80</sup>	4		4
Verdi	Giuseppe	La traviata	39	2	41
Verdi	Giuseppe	Rigoletto	33	1	34
Wagner	Richard	Das Rheingold	35		35
Wagner	Richard	Der fliegende Holländer	62	2	64
Wagner	Richard	Die Feen	13		13
Wagner	Richard	Die Meistersinger von Nürnberg	57		57
Wagner	Richard	Die Walküre	46		46

<sup>80</sup> LUDVOVÁ (cit. v pozn. 42), s. 110 chybně udává představení za premiéru, viz Prager Tagblatt 1890, č. 161, 14. 6., s. 13

Wagner	Richard	Götterdämmerung	34		34
Wagner	Richard	Lohengrin	100		100
Wagner	Richard	Rienzi	20		20
Wagner	Richard	Siegfried	41		41
Wagner	Richard	Tannhäuser	89	1	90
Wagner	Richard	Tristan und Isolde	35		35
Wagner	Siegfried	Der Bärenhäuter	9		9
Wagner	Siegfried	Der Kobold	4		4
Wagner	Siegfried	Sternengebot	3		3
Wallnöfer	Adolf	Eddystone	5		5
Weber	Carl Maria von	Der Freischütz	38		38
Weber	Carl Maria von	Die drei Pintos	19	3	22
Weber	Carl Maria von	Euryanthe	7		7
Weber	Carl Maria von	Oberon	9		9
Weinberger	Karl	Das Schlaraffenland			?
Weingartner	Felix	Genesius	4		4
Weingartner	Felix	Orestes	8		8
Weis	Karl	Der polnische Jude	20		20
Wöber	Ottakar	Der vierjährige Posten	3		3
Wolf	Hugo	Der Corregidor	6	1	7
Wolf-Ferrari	Ermanno	Die neugierigen Frauen	4		4
Woyrsch	Felix von	Der Pfarrer von Méudon	1		1
Zepler	Bogumil	Der Brautmarkt zu Hira			?
Zepler	Bogumil	Der Vicomte von Letoières			?
Zichy	Géza	Meister Roland	7		7
Zöllner	Heinrich	Faust	4		4

## 4.5. POŘADÍ OPER NA JEVIŠTÍCH NĚMECKÉHO DIVADLA PODLE ČASTOSTI UVÁDĚNÍ

Poslední tabulka je týž přehledem řazeným dle nejhranějších oper na jevištích německého divadla 1888 až do konce sezóny 1909/10. Platí popis z předchozího soupisu, poznámky o opravách již nejsou znovu uvedeny.

pořadí	příjmení	jméno	název díla	NDT	DLT	celkem
1	Mascagni	Pietro	Cavalleria rusticana	120	11	131
2	Wagner	Richard	Lohengrin	100		100
3	Wagner	Richard	Tannhäuser	89	1	90
4	Leoncavallo	Ruggiero	Der Bajazzo	73	7	80
5	Bizet	Georges	Carmen	70	3	73
6	Wagner	Richard	Der fliegende Holländer	62	2	64
7	Gounod	Charles	Margarethe	61	1	62
8	Humperdinck	Engelbert	Hänsel und Gretel	58	3	61
9	Verdi	Giuseppe	Der Troubadour	49	10	59
10	Wagner	Richard	Die Meistersinger von Nürnberg	57		57
11	Thomas	Ambroise	Mignon	50	3	53
12	Meyerbeer	Giacomo	Die Hugenoten	48	3	51
13	Offenbach	Jacques	Hoffmanns Erzählungen	41	8	49
14	Verdi	Giuseppe	Aida	46	1	47
15	Wagner	Richard	Die Walküre	46		46
16	Beethoven	Ludwig van	Fidelio	42	2	44
17	Goldmark	Karl	Die Königin von Saba	41	3	44
18	Mozart	Wolfgang Amadeus	Don Giovanni	41	3	44

19	Verdi	Giuseppe	La traviata	39	2	41
20	Wagner	Richard	Siegfried	41		41
21	Kienzl	Wilhelm	Der Evangelimann	34	6	40
22	Mozart	Wolfgang Amadeus	Die Zauberflöte	36	3	39
23	Nicolai	Otto	Die lustigen Weiber von Windsor	33	5	38
24	Weber	Carl Maria von	Der Freischütz	38		38
25	Wagner	Richard	Das Rheingold	35		35
26	Wagner	Richard	Tristan und Isolde	35		35
27	Verdi	Giuseppe	Rigoletto	33	1	34
28	Wagner	Richard	Götterdämmerung	34		34
29	Lortzing	Gustav Albert	Der Waffenschmied	27	5	32
30	Mozart	Wolfgang Amadeus	Die Hochzeit des Figaro	29	3	32
31	Rossini	Gioacchino	Wilhelm Tell	28	4	32
32	Verdi	Giuseppe	Ein Maskenball	30	2	32
33	Halévy	Jacques Fromental	Die Jüdin	28	3	31
34	Rossini	Gioacchino	Der Barbier von Sevilla	25	6	31
35	Flotow	Friedrich von	Martha oder Markt von Richmond	27	3	30
36	Meyerbeer	Giacomo	Die Afrikanerin	27	2	29
37	Donizetti	Gaetano	Die Regimentstochter	23	4	27
38	Lortzing	Gustav Albert	Zar und Zimmermann	20	7	27
39	Meyerbeer	Giacomo	Der Prophet	23	1	24
40	Donizetti	Gaetano	Lucia von Lammermoor	20	3	23
41	Nessler	Viktor E.	Der Trompeter von	19	4	23

			Säckingen			
42	Puccini	Giacomo	Madame Butterfly	23		23
43	Saint-Saëns	Camille	Samson und Dalila	23		23
44	Flotow	Friedrich von	Alessandro Stradella	18	4	22
45	Weber	Carl Maria von	Die drei Pintos	19	3	22
46	Goldmark	Karl	Das Heimchen am Herd	20	1	21
47	Enna	August	Die Hexe	19	1	20
48	Meyerbeer	Giacomo	Robert der Teufel	19	1	20
49	Wagner	Richard	Rienzi	20		20
50	Weis	Karl	Der polnische Jude	20		20
51	Cornelius	Peter	Der Barbier von Bagdad	19		19
52	Hummel	Ferdinand	Mara	16	2	18
53	Auber	D. F. E.	Fra Diavolo	15	2	17
54	Gounod	Charles	Romeo und Julia	17		17
55	Auber	D. F. E.	Die Stumme von Portici	14	1	15
56	Götzl	Anselm	Zierpuppen	13	2	15
57	Adam	Adolphe Charles	Der Postillion von Lonjumeau	12	2	14
58	Auber	D. F. E.	Der schwarze Domino	8	6	14
59	Prochazka	Rudolf von	Das Glück	14		14
60	Adam	Adolphe Charles	Die Nürnberger Puppe	8	5	13
61	Bellini	Vincenzo	Norma	13		13
62	Gluck	Christoph Willibald	Die Maientönig	13		13
63	Massenet	Jules	Manon	13		13
64	Strauss	Richard	Salome	13		13
65	Wagner	Richard	Die Feen	13		13
66	Auber	D. F. E.	Das eherne Pferd	12		12

67	Maillart	Mouis Aimé	Das Glöckchen des Eremiten	11	1	12
68	Puccini	Giacomo	La Bohème	12		12
69	Adam	Adolphe Charles	Si j'étais roi	11		11
70	Boieldieu	Francois Adrien	Die weisse Dame	9	2	11
71	Hubay	Jenő	Der Geigenmacher von Cremona	10	1	11
72	Lortzing	Gustav Albert	Undine	11		11
73	Solovjev	Nikolaj	Cordelia	11		11
74	Blech	Leo	Alpenkönig und Menschenfeind	9	1	10
75	Donizetti	Gaetano	Lucrezia Borgia	10		10
76	Humperdinck	Engelbert	Königskinder	10		10
77	Mozart	Wolfgang Amadeus	Bastien und Bastienne	10		10
78	Schubert	Franz	Der häusliche Krieg	10		10
79	Bretón	Tomás	Die Liebenden von Teruel	9		9
80	Mascagni	Pietro	Die Rantzau	9		9
81	Moszkowski	Moritz	Boabdil, der letzte Maurenkönig	9		9
82	Wagner	Siegfried	Der Bärenhäuter	9		9
83	Weber	Carl Maria von	Oberon	9		9
84	Brüll	Ignaz	Die goldene Kreuz	8		8
85	Gounod	Charles	Der Tribut von Zamora	8		8
86	Litolff	Henry Charles	Die Tempelherren	8		8
87	Lortzing	Gustav Albert	Der Wildschütz	8		8



88	Puccini	Giacomo	Tosca	8		8
89	Weingartner	Felix	Orestes	8		8
90	Bellini	Vincenzo	Die Nachtwandlerin	6	1	7
91	Blech	Leo	Das war ich	6	1	7
92	d'Albert	Eugen	Flauto solo	7		7
93	Donizetti	Gaetano	Der Liebestrank	7		7
94	Mozart	Wolfgang Amadeus	Così fan tutte	6	1	7
95	Mozart	Wolfgang Amadeus	Die Entführung aus dem Serail	6	1	7
96	Reznicek	Emil Nikolaus von	Donna Diana	7		7
97	Strauss	Johann	Ritter Pásmán	7		7
98	Weber	Carl Maria von	Euryanthe	7		7
99	Wolf	Hugo	Der Corregidor	6	1	7
100	Zichy	Géza	Meister Roland	7		7
101	Blech	Leo	Aschenbrödel	6		6
102	Brüll	Ignaz	Gringoire	6		6
103	Giordano	Umberto	André Chénier	6		6
104	Goldmark	Karl	Die Kriegsgefangene	6		6
105	Kohout	Franz	Stella	6		6
106	Lortzing	Gustav Albert	Die Opernprobe	6		6
107	Meyerbeer	Giacomo	Dinorah	6		6
108	Mozart	Wolfgang Amadeus	Der Schauspieldirektor	5	1	6
109	Rubinstein	Anton	Die Kinder der Heide	6		6
110	d'Albert	Eugen	Die Abreise	5		5
111	d'Albert	Eugen	Kain	5		5

112	Erben	Robert	Enoch Arden	5		5
113	Heuberger	Richard	Barfüßele	5		5
114	Meyerbeer	Giacomo	Der Nordstern	5		5
115	Nessler	Viktor E.	Der Rattenfänger von Hameln	5		5
116	Reznicsek	Emil Nikolaus von	Satanella	5		5
117	Smith	Ethel Mary	Das Strandrecht	5		5
118	Spinelli	Nicola	A basso porto	5		5
119	Urspruch	Anton	Das Unmöglichste von Allem	5		5
120	Wallnöfer	Adolf	Eddystone	5		5
121	Adam	Adolphe Charles	Der Toreador	4		4
122	Auber	D. F. E.	Maurer und Schlosser	1	3	4
123	Bach	Leonhard Emil	Lady Longford	4		4
124	Beechard	Julius	Frode	4		4
125	Beer	Mack Josef	Friedel mit der leeren Tasche	4		4
126	Boito	Arrigo	Mephistopheles	4		4
127	Bretón	Tomás	Dolores	4		4
128	Bretón	Tomás	Garin	4		4
129	d'Albert	Eugen	Tiefland	4		4
130	Debussy	Claude	Pelleas und Melisande	4		4
131	Dellinger	Rudolf	Don Cesar	4		4
132	Donizetti	Gaetano	Die Favoritin	4		4
133	Forster	Josef	Die Rose von Pontevedra	4		4
134	Gluck	Christoph Willibald	Armide	4		4
135	Grünberger	Ludwig	Die Heimkehr	4		4
136	Kienzl	Wilhelm	Don Quixote	4		4

137	Lazzari	Sylvio	Armor	4		4
138	Leoni	Franco	Ib und Christinchen	4		4
139	Nux	Paul Véronje de la	Zaire	4		4
140	Paderewski	Ignacy Jan	Manru	4		4
141	Pfitzner	Hans	Der arme Heinrich	4		4
142	Reznicek	Emil Nikolaus von	Emmerich Fortunat	4		4
143	Rochlitzer	Ludwig	Frater Carolus	4		4
144	Rossini	Gioacchino	Othello, der Mohr von Venedig	4		4
145	Rücklauf	Anton	Die Rosenthalerin	4		4
146	Schubert	Franz	Der vierjährige Posten	4		4
147	Tasca	Pierantonio	A Santa Lucia	4		4
148	Verdi	Giuseppe	Hernani	4		4
149	Wagner	Siegfried	Der Kobold	4		4
150	Weingartner	Felix	Genesius	4		4
151	Wolf-Ferrari	Ermanno	Die neugierigen Frauen	4		4
152	Zöllner	Heinrich	Faust	4		4
153	Berté	Heinrich	Die Schneeflocke	3		3
154	Brüll	Ignaz	Das steinerne Herz	3		3
155	Buongiorno	Crescenzo	Etelka	3		3
156	Donizetti	Gaetano	Dom Sebastian	3		3
157	Draeske	Felix	Fischer und Chalif	3		3
158	Dupont	Gabriel	La Cabrera	3		3
159	Erkel	Ferenc	Hunyadi László	3		3
160	Filiasi	Lorenzo	Manuel Menendez	3		3
161	Gluck	Christoph Willibald	Iphigenie auf Tauris	2	1	3

162	Gluck	Christoph Willibald	Orpheus und Eurydike	3		3
163	Goetz	Hermann	Der Widerspenstigen Zähmung	3		3
164	Chelius	Oskar von	Haschisch	3		3
165	Kauders	Albert	Walther von der Vogelweide	3		3
166	Langer	Ferdinand	Der Pfeifer von Haardt	3		3
167	Leoncavallo	Ruggiero	Die Bohème	3		3
168	Mandl	Richard	Die nächtliche Werbung	3		3
169	Marschner	Heinrich	Der Vampyr	3		3
170	Massenet	Jules	Herodias	3		3
171	Pfitzner	Hans	Die Rose vom Liebesgarten	3		3
172	Reich	Wilhelm	Das Jägerhaus	3		3
173	Rossini	Gioacchino	Moses oder Der Auszug aus Aegypten	3		3
174	Rubinstein	Anton	Die Maccabäer	3		3
175	Saint-Saëns	Camille	Heinrich der Achte	3		3
176	Spohr	Ludwig	Jessonda	3		3
177	Strauss	Richard	Guntram	3		3
178	Verdi	Giuseppe	Falstaff	3		3
179	Wagner	Siegfried	Sternengebot	3		3
180	Wöber	Ottakar	Der vierjährige Posten	3		3
181	Albéniz	Isaac	Pepita Jimenez	2		2
182	Cornelius	Peter	Der Cid	2		2
183	Cosmovici	Georg	Marioara	2		2
184	Enna	August	Aucassin und Nicolette	2		2
185	Enna	August	Das Streichholzmädel	2		2
186	Felkl	Arthur	Die Turm mit sieben Pforten	2		2
187	Giordano	Umberto	Mala vita	2		2
188	Gounod	Charles	Philémon et Baucis	2		2
189	Held	Leo	Ginna, die Zigeunerin	2		2

190	Hummel	Ferdinand	Ein treuer Schelm	2		2
191	Kauders	Albert	Der Schatz des Rhampsinit	1	1	2
192	Klughardt	August	Astorre	2		2
193	Mannheimer	Julius	Maritana	2		2
194	Marschner	Heinrich	Der Templer und die Jüdin	2		2
195	Méhul	Etienne Nicolas	Josef und seine Brüder	2		2
196	Orefice	Giacomo	Chopin	2		2
197	Pirani	Eugenio	Das Hexenlied	2		2
198	Rochlitzer	Ludwig	Myrtia	1	1	2
199	Rossi	Cesare	Nadeya	2		2
200	Saint-Saëns	Camille	L'ancêtre	2		2
201	Schenk	Johann	Der Dorfbarbier	2		2
202	Schjelderup	Gerhard	Norwegische Hochzeit	2		2
203	Schumann	Robert	Genoveva	2		2
204	Spontini	Gasparo	Ferdinand Cortez	2		2
205	Stern	Jules	Narcis Rameau	2		2
206	Vavrinecz	Mauritius	Ratcliff	2		2
207	Bellini	Vincenzo	I puritani	1		1
208	Gluck	Christoph Willibald	Alceste	1		1
209	Gluck	Christoph Willibald	Der betrogene Kadi	1		1
210	Gluck	Christoph Willibald	Iphigenie in Aulis	1		1
211	Gluck	Christoph Willibald	Paris und Helena	1		1
212	Konradin	Carl	Flodoardo Wuprahall	1		1
213	Lafite	Carl	Das kalte Herz	1		1
214	Mozart	Wolfgang Amadeus	Idomeneus	1		1

215	Mozart	Wolfgang Amadeus	Titus	1		1
216	Poldini	Eduard	Der Vagabund und die Prinzessin	1		1
217	Woyrsch	Felix von	Der Pfarrer von Méudon	1		1
218	Erlanger	Ludwig	Ritter Olaf			?
219	Poise	Jean Alexander Ferdinand	List wider List			?
220	Ritter	Alexander	Der faule Hans			?
221	Weinberger	Karl	Das Schlaraffenland			?
222	Zepler	Bogumil	Der Brautmarkt zu Hira			?
223	Zepler	Bogumil	Der Vicomte von Letoières			?

## 4.6. SVĚTOVÉ PREMIÉRY OPER V ÉŘE ANGELA NEUMANNA

příjmení	jméno	název díla
Beer	Mack Josef	Friedel mit der leeren Tasche
Berté	Heinrich	Die Schneeflocke
Blech	Leo	Aschenbrödel
Brüll	Ignaz	Das steinerne Herz
d'Albert	Eugen	Flauto solo
d'Albert	Eugen	Tiefland
Draeske	Felix	Fischer und Chalif
Felkl	Arthur	Die Turm mit sieben Pforten
Götzl	Anselm	Zierpuppen
Grünberger	Ludwig	Die Heimkehr
Kohout	Franz	Stella
Lazzari	Sylvio	Armor
Mannheimer	Julius	Maritana
Pirani	Eugenio	Das Hexenlied
Reznicek	Emil Nikolaus von	Donna Diana
Reznicek	Emil Nikolaus von	Emmerich Fortunat
Reznicek	Emil Nikolaus von	Satanella
Rochlitzer	Ludwig	Myrtia
Rossi	Cesare	Nadeya
Schjelderup	Gerhard	Norwegische Hochzeit
Wallnöfer	Adolf	Eddystone
Weis	Karl	Der polnische Jude
Wöber	Ottakar	Der vierjährige Posten
Woyrsch	Felix von	Der Pfarrer von Méudon

## 4.7. ZÁVĚR

Jak vyplývá z výše uvedených přehledů, největšímu zájmu se těšila Mascagniho *Cavalleria rusticana*. Mascagni ji také v Praze několikrát dirigoval. Poněkud hůře si však vedl na repertoáru Puccini, částečně vinou nepovedených premiér. Situace se trochu zlepšila až s *Madame Butterfly*, kterou Neumann získal přednostně před ND. V těsném závěsu se drží Wagnerovy romantické opery, *Ring* byl hrán vcelku alespoň jednou v sezóně. Neumannovi bývalo posléze vytýkáno konzervativní lpění na Wagnerovi a strnulých jevištních ztvárněních, zvláště na konci života, kdy mu zabraňovala postupující choroba v jeho velmi osobním způsobu řízení divadla. Současně i občas roztodivnou všehochuť repertoáru, nezřídka kdy byla tragická opera po závěru vypodložena zábavným baletem nebo byly dohromady spojovány rozličné jednoaktovky, aby si přišel na své každý divák. Např. *Komedianti* byli vyvázeni druhým aktem *Lohengrina*. Obecenstvo ale Neumanna milovalo. Jak se ukazuje, jeho éra byla naopak v mnohém průkopnická a moderní – šíří novinek, prostorem pro soudobé směry italské, ale i dalších zemí, hostování špičkových umělců, často dokonce celých souborů, nebo vlastní zájezdy potvrzující prvořadou úroveň při konfrontaci se světem. Umožnila to výjimečnost Neumannovy osobnosti stejně jako pražského prostředí, kdy německé divadlo pro jazykovou menšinu se muselo snažit udržovat zájem diváků, často nejen z jedné národnosti. Mělo také zcela jinou pozici a úkol než české Národní divadlo, nebylo hlavním centrem pro pěstování původní německé kultury a nedostatek domácí tvorby mohlo a muselo vyvažovat velmi kosmopolitním repertoárem atraktivním pro obecenstvo. Sám Neumann si ponechával režijní dohled nad inscenacemi, výprava obvykle sestávala z universálních kulis, jen zřídka byla dělána nová pro dané nastudování. V tom případě se uplatnil *Parcival de Vry*. Publikum na to bylo zvyklé, negativní ohlasy u kritiků se objevily jen při již velmi nápadném nesouladu. Pořízení nové výpravy bylo obvykle událostí těšící se značného zájmu, v obležení zvědavci byl nezřídka kdy i vlak přivázející kulisy. Běžné dekorace musely vydržet léta a byly využívány i přes značnou opotřebenost. S tím se pojilo i přenesení inscenací z DLT do NDT po jeho otevření, ačkoliv byl fundus vytvořen pro rozměry menšího jeviště. Obvyklou praxí pak bývalo též dočasné přenesení opery na starou scénu, pokud bylo v daný den třeba hlavní budovu využít jinak. Neumann věnoval velkou péči přípravě premiér a slavností, při čemž často neváhal nasadit dílo pouze na jediné představení. Po roce 1907 z programu zmizely světové premiéry,



protože Neumanna naplno zasáhla pokračující choroba znemožňuje mu plně se věnovat správě divadla. V rozmezí 25 let jeho působení se vystřídalo více dirigentů, režisérů (často z řad pěvců) i sólistů, kteří posléze odešli za „lepším“ na nejprestižnější scény.

## 5. SVĚTOBĚŽNÍK EUGEN D'ALBERT

Eugen d'Albert se narodil 10. 4. 1864 v Glasgow. Jeho otec Charles Louis Napoleon byl skladatelem taneční hudby a přistěhoval se z Francie, matka Annie Rowell zas Britkou. Kořeny rodu však sahají do Itálie (Alberti), babička Henriette Schulz byla Němka, dnes lze rodinu označit oblíbeným slovem multikulturní. Problém s identifikací k určitému národu měl i Eugen hovořící plynne francouzsky a německy, anglicky se však nikdy pořádně nenaučil. Nakonec u něj převládla orientace na německou jazykovou kulturu. Jelikož není u nás moc známým autorem, následuje zde krátké shrnutí jeho života dle údajů ve slovníkových heslech<sup>81</sup>, Rauppovi<sup>82</sup>, Pangelsové<sup>83</sup>, Michelovi<sup>84</sup> a Molinarim<sup>85</sup>. Eugen d'Albert svá studia zahájil na Nové hudební škole v Londýně a pokračoval soukromě u německého klavíristy Ernsta Pauera. Úspěšnou kariéru klavírního virtuóza odstartovaly roku 1882 koncerty s Vídeňskými filharmoniky pod Hansem Richterem, brzy se k ní přidalo dirigování a komponování (pokusy už v mládí), v němž zůstal d'Albert autodidaktem. Věnoval se komorní a vokální tvorbě, vzápětí též orchestrální. Byl autorem drobných klavírních děl, klavírních úprav a dvou koncertů pro tento nástroj, celkově však tato díla nebyla tolik hojná, jak by se od pianisty mohlo očekávat, protože jeho hlavním zájmem byla opera. Roku 1893 měla premiéru první z nich, operní kompozice posléze převážily nad ostatními díly. Dohromady je autorem 21 oper, dvou klavírních koncertů, jedné symfonie, violoncellového koncertu, symfonické ouvertury, dvou smyčcových kvartet, suity, klavírních kusů, sonáty a písní. Mimo to upravoval klavírní skladby v duchu soudobých požadavků. Za svůj život podnikl koncertní turné po mnoha zemích, vystupoval nejen jako klavírista a skladatel, ale též v roli dirigenta. Byl jedním z koncertních umělců, kteří komponovali na neustálých cestách nebo při kratších chvílích odpočinku mezi

---

<sup>81</sup> JOHN WILLIAMSON: Eugen d'Albert, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition (ed. STANLEY SADIE, JOHN TYRELL), vol. 1, Oxford-New York 2001, s. 299-300

JOSEF-HORST LEDERER: Eugen d'Albert, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (ed. LUDWIG FINSCHER), Personenteil 1, Kassel 1999, sl. 335-339

<sup>82</sup> RAUPP (cit. v pozn. 7)

<sup>83</sup> PANGELS (cit. v pozn. 8)

<sup>84</sup> MICHEL (cit. v pozn. 6), s. 10-24

<sup>85</sup> MOLINARI (cit. v pozn. 14), s. 11-45

sériemi vystoupení, může být v tomto srovnán např. s Oskarem Nedbalem. Největším problémem v osobním životě byl jeho nestálý vztah k ženám, četnost krátkých manželství a rozvodů doplňoval ještě jinými vztahy. Zemřel 3. 3. 1932 v Rize, kam přijel uskutečnit další rozvod bez nutnosti úředních průtahů.

Pro představu je dále přiložen stručný výtah událostí ze skladatelova života dle výše citované literatury.

## 5.1. ŽIVOT V DATECH

1864

10. 4. Eugen d'Albert přichází na svět ve skotském Glasgow. Současně 30. 11. má premiéru hra *Terra baixa* Angela Guimery.

1874

D'Albert nastoupil na Novou hudební školu v Londýně.

1876

Stává se žákem ve hře na klavír u vídeňského pianisty Ernsta Pauera pobývajícího v Londýně.

1878

Skládá *14 Stücke für Klavier*.

1879

Hraje před Antonem Rubinsteinem.

1880

Neutěšené studijní výsledky jsou důvodem jeho poslání do Paříže. Následně se však vrací zpět.

1881

Vystupuje před Clarou Schumannovou a získává její obdiv. Následně se setkává s Hansem Richterem, který jej seznamuje s Franzem Lisztem.

1882

Mladý Eugen debutuje 26. 2. s Vídeňskými filharmoniky pod taktovkou Hanse Richtera, úspěch zažívá též v Londýně a Berlíně, techniku konzultuje s Lisztem.

1883

V tisku vychází d'Albertův opus č. 1, *Suita d-moll* (zkomponována o rok dříve).

1884

Jeho výkon v Beethovenově *Koncertu Es-dur* v Lipsku udělá velký dojem na Hanse von Bülow. Komponuje první *Klavírní koncert h-moll*, ve Vídni vystupuje s Brahmovým *Koncertem B-dur*, žení se s herečkou Louise Salingré a chce se usadit v Koburgu. Vystupuje v Praze a setkává se zde s Antonínem Dvořákem.

1885

V tomto roce uspořádá sérii 23 koncertů v Paříži, vystupuje na festivalu v Bonnu. Z Koburgu přesídluje do Eisenachu, kde se narodí syn Wolfgang.

1886

Dokončuje *Symfonii F-dur*.

1889

Podniká turné po USA a Mexiku s houslistou Pablem de Sarasate. Stěhuje se do Berlína a komponuje první operu *Der Rubin*.

1890

Poprvé se rozvádí.

1891

Počíná vztah s o jedenáct let starší klavírní virtuózkou Teresou Carreño.

1892

Hans von Bülow v Berlíně diriguje d'Albertovu *Symfonii F-dur*, uzavírá sňatek s Teresou Carreño.

1893

České kvarteto interpretuje jeho *Smyčcový kvartet č. 2 Es-dur*. Pro Teresou Carreño skládá druhý *Klavírní koncert E-dur*. Podniká okolo třiceti koncertů s Bostonským symfonickým orchestrem po Americe, 12. 10. má premiéru opera *Rubín* v Karlsruhe.

1894

D'Albert diriguje v Lipsku orchestr Gewandhausu a těší se z narození dcery Herthy.

1895

Hraje oba Brahmsovy *koncerty* za řízení autora. Rozvádí se s Teresou Carreño a bere si zpěvačku Herminu Fink. Po sporech se vzdává místa kapelníka Dvorního divadla ve Výmaru, kde nastuduje operu Maxe Schillingse *Ingwelde*. Zažívá neúspěch s premiérou *Ghismondy* v Drážďanech.

1896

Navštěvuje Itálii a vrací se na čas do Anglie.

1897

Vystupuje krom Německa a Švýcarska ve Francii, Rusku a Finsku, 11. 4. má v Mannheimu premiéru opera *Gernot*. Znovu se neúspěšně uchází o místo kapelníka ve Výmaru a pro svoji současnou ženu komponuje *Seejungfräulein*, scénu pro sólový zpěv s orchestrem.

1898

28. 10. je ve Frankfurtu uvedena úspěšná komická jednoaktovka *Die Abreise*, koncertuje v Londýně.

1899

Vystupuje v Paříži, berlínská Dvorní opera Unter den Linden studuje *Die Abreise* (Carl Muck).

1900

17. 2. má v Berlíně premiéru jednoaktovka *Kain*, 30. 9. jsou pak v Praze uvedeny *Kain* a *Abreise*, diriguje je Leo Blech.

1901

4. 2. provádí Artur Nikish s Berlínskými filharmoniky a Antonem Hekkingem d'Albertův *Violoncellový koncert*.

1902

Pražský odchovanec Karl Muck provádí 27. 2. v Berlíně poprvé operu *Improvizator*. D'Albert zahajuje kompozici *Nížiny* a účastní se dalšího turné po Rusku.

1903

15. 11. má v Novém německém divadle premiéru *Tiefland*.

1905

16. 1. je v Magdeburku uvedena druhá verze *Nížiny*. D'Albert znovu vystupuje v USA a Kanadě, 12. 11. proběhne premiéra opery *Flauto solo* v pražském NDT.

1907

D'Albert podniká sérii koncertů po Německu a také koncertuje v Praze. *Nížina* je uvedena v Komické opeře v Berlíně. 3. 12. v Hamburku je uvedeno nové jevištní dílo *Tragabaldas*.

1909

Skladateli se rodí dcera Violante, 6. 11. je opět v Hamburku prvně hráno drama *Izeýl*.

1910

Déletrvající manželství ukončuje narození nemanželské dcery Desideraty následováno krátkým svazkem s herečkou Idou Fulda-Theumann.

1912

Opět v Lipsku vystupuje v roli klavírního virtuóza, 6. 2. Dvorní opera ve Vídni provádí *Die verschenkte Frau* a Volksoper 12. 11. *Liebesketten*.

1913

D'Albert si bere za manželku Friederiku Jauner, vystupuje v Petrohradě.

1914

Kvůli válečnému konfliktu se stěhuje z Villachu do Curychu, protože má anglický původ.

1915

Narodí se mu dcera Wilfriede, dočasně pobývá v Itálii.

1916

Navrací se do Německa, kde se pro něj vyjasnila situace. 5. 3. Dráždany uvádí jeho novou operu *Die Toten Augen*.

1918

10. 3. proběhne lipská premiéra *Der Stier von Olivera*, 7. 9. pražské NDT nasazuje *Mrtvé oči* (jedinou premiéru sezóny 1918/19).

1919

24. 10. *Revolutionshochzeit* je provedena v Lipsku a narodí se syn Benvenuto.

1921

16. 10. probíhá premiéra opery *Scirocco* v Darmstadtu, D'Albert se po páté rozvádí a bere si Hildu Fels.

1923

D'Albert se zajímá o mystiku ovlivněn novým, mimomanželským vztahem, komponuje operu *Mareike von Nymwegen* provedenou 31. 10. v Hamburku.

1926

14. 11. se odehraje ve Frankfurtu premiéra opery *Golem*.

1928

*Die schwarze Orchidee* 1. 12. provedena v Lipsku (námět vybírán za pobytu v Praze 1927) a následně srovnávána s Křenkovým *Jonny spielt auf*, ačkoliv byla komponována dříve.

1932

3. 3. v Rize d'Albert umírá, když přijíždí uskutečnit další rozvod a novou svatbu.



## 6. OPERNÍ DÍLO EUGENA D'ALBERTA

D'Albertovo operní dílo zahrnuje 21 kusů se širokým stylovým rozpětím. Skladatel občas výrazně pozměnil svůj hudební jazyk, mnozí v tom spatřovali paralelu s jeho častými milostnými vzplanutími. S obtížemi se setkávala tehdejší kritika, kam vlastně d'Alberta stylově zařadit (vůbec nemluvě o jeho národnosti posléze pocíťované za německou). Neulehčoval to ani d'Albert proslulý v interpretaci děl absolutní hudby, sám se však vedle toho zajímal i o směry z opačného tábora. Na konci století však toto mnohdy umělé rozdělení u skladatelů ztrácelo na smyslu. Zmatek zejména v začátcích, kdy jeho původní skladby byly vnímány spíše za doplněk koncertní činnosti, vtipně shrnul Max Reger: „*Es ist zu komisch, d'Albert wird in der einen Zeitung als Nachfolger von Brahms bezeichnet, in der anderen als Nachfolger von Richard Wagner – d. h. es tut das so einer von unseren Redakteuren* –.“<sup>86</sup> První tři opery byly ovlivněny Wagnerovou hudbou, ne náhodou byl autor přítomen na premiéře Parsifala (sám však byl přítel a vynikající interpret Brahmse). Nejprve se d'Albert přiklonil jako mnozí Wagnerovi následovníci k pohádce ve svém prvním jevištním díle *Rubin* odlehčeným lehce komickým tónem. Ohlas nesplnil očekávání, a tak se ve druhém díle rozhodl pro vážný námět v *Ghismondě*. Ta však vyloženě propadla. D'Albert ovšem zkoušel štěstí dál a nebál se hledání nových cest. Rozhodl se, že si již libreta nebude sám psát a vsadí na profesionály. Prvým byl básník Gustav Kastropp s wagnerovským *Gernotem*. Opravdového úspěchu dosáhl d'Albert teprve čtvrtým dílem *Die Abreise* na libreto hraběte Ferdinanda Sporcka. Svěží komická aktovka o třech osobách, kdy mladý manželský pár čelí neuskutečněné nevěře, vzbudila nadšení i očekávání z oživení tradic německé komické opery a také pro některé byla úlevným „*Odjezdem*“ od *Mistrů pěvců*<sup>87</sup>. Další jednoaktovka, tentokrát na biblický námět, *Kain* už takový ohlas nesklidila a tam, kde prve hudba lehce plynula, se nyní zdála komplikovaná a těžkopádná. Obdobně dopadl i *Improvisator*, ačkoliv v něm skladatel již reagoval na podněty Mascagniho a Leoncavalla, které dříve sám zavrhoval. Až *Nížina* se stala na německých jevištích dodnes velmi živým dílem. Hned následující práci se d'Albert vrátil zpět ke komické aktovce premiérované opět v Praze. Wagnerovec Hans von Wolzogen stvořil libreto k *Flauto*

<sup>86</sup> RAUPP (cit. v pozn. 7), s. 117-118

<sup>87</sup> Julius Korngold v RAUPP (cit. v pozn. 7), s. 243

solo pojednávající o rozporu mezi německou a italskou hudbou s postavou mladého Friedricha II., kdy si zpěváci tropí legraci italskou árií z obstarožní polyfonie. Starý kapelník však učeně kontrapunkticky zpracuje jejich výstup a tím dokáže kompoziční nadřazenost německé hudby. Přátelsky nakloněný Batka referoval: „*Meister d'Albert, dessen Musik wieder ein Ausbund von Feinheit, Grazie, Wiß und Humor ist, wurde stürmisch gerufen...*“<sup>88</sup>. Text ke *Tragabaldas* připravil Rudolf Lothar, libretista *Nížiny*, opakování jejíhož úspěchu bylo očekáváno. Avšak satirický námět se příliš nepovedl. *Yzeřl* o očištcem prošlé hřišnici, která po vykoupení znovu zatouží po pozemské lásce a je tím opět zatracena, se znovu snažila o zopakování úspěchu *Tiefland*. Paul Merbach pokus shrnul slovy: „*Das ursprüngliche Weltanschauungsdrama wird hier zum herkömmlichsten Opernlibretto.*“<sup>89</sup> S *Die verschenkte Frau* se vrátil opět lehký komický tón předešlých oper a dílo, na němž spolupracoval i Richard Batka, bylo na půdě Dvorní opery ve Vídni vlídně přijato. Poslední pokus o novou *Nížinu* přišel s *Liebesketten* opět na Lotharův text s premiérou v Lidové opeře, žel se přesto nedostavil, byla mu vyčítána přílišná námětová podobnost se svým vzorem a *Cavallerií*. Julius Korngold napsal: „*Das katalonische Tiefland ist zum bretonischen Strand geworden. [...] Auch Mascagnis berühmter Einakter leiht Motive an ‚Liebesketten‘ her: ‚Bretonische Fischerehre‘. [...] d'Alberts dramatischer Stil hat in ‚Liebesketten‘ keine Änderung erfahren gegen ‚Tiefland‘. Auch in dem neuen Werke ein Mosaik von kurzen Melodienphrasen vorwiegend lyrischen Charakters, die im szenischen Spiel ungezählte Male Schachfiguren gleich hin und her geschoben werden. [...] Dagegen überrascht es, wie der deutsche Komponist im letzten Drittel seines Werkes, von der Situation getragen, zu ungewöhnlicher dramatischer Schlagkraft vordringt.*“<sup>90</sup>. Větší popularity dosáhly až *Die toten Augen*, v nichž kritika shledávala ohlasy Richarda Strausse (rovněž skladatelova přítele). S *Nížinou* je pojí obdobné pastýřské preludium, jehož stopy sahají k úvodu Meyerbeerova *Proroka*. *Der Stier von Olivera* znamenal posun novým směrem ještě více se projevující v *Revolutionshochzeit*. Děj zasazený Ferdinandem Lionem do událostí po roce 1789 poskytl d'Albertovi příležitost k hudební charakteristice rozdílných společenských vrstev: „*Zwei Kulturwelten stehen sich in diesem Drama gegenüber: Das Zeitalter des Rokoko und die Zeit der französischen Revolution. Nur eine Gewalt vermag beide zu vereinen: die Liebe. Mit einem seinen Sinn für Humor hat d'Albert Gegensatz und Vereinigung beider Welten zunächst*

<sup>88</sup> Bohemia 1905, č. 313, 13. 11., s. 5 (větší část kritiky o den později)

<sup>89</sup> RAUPP (cit. v pozn. 7), s. 233

<sup>90</sup> RAUPP (cit. v pozn. 7), s. 253-254

*gewissermaßen parodistisch gezeichnet,*“ napsal Adolf Aber<sup>91</sup>. *Scirocco* přineslo první spolupráci s von Levetzowem, *Mareike von Nymwegen* pak příklon k mysticismu podpořený jeho tehdejší partnerkou. Pražské prostředí inspirovalo d’Alberta ke kompozici opery *Golem* podle hry Arthura Holitschera opět oživovaný na německých jevištích. Karl Holl se k jeho hudbě vyjádřil: „*Die Partitur ist gleichmäßig durchgearbeitet und glänzend orchestriert. Einige Nummern weisen hübsche Erfindungen auf; in anderen ersetzt die geschickte und geschmackvolle Benutzung hebräischer Gesänge den Mangel an Eigenem.*“<sup>92</sup>. *Die schwarze Orchidee* skladatele přiblížila k vlně oper po Křenkovu *Jonnym*, jejíž námět vznikl částečně v Praze. *Die Witwe von Ephesos* zůstala dosud neprovedena a *Mister Wu* byl instrumentován jen do prvního dějství, zbytek dokončil přítel Leo Blech a ještě téhož roku v Drážďanech provedl.

---

<sup>91</sup> RAUPP (cit. v pozn. 7), s. 296

<sup>92</sup> RAUPP (cit. v pozn. 7), s. 335

## 6.1. PŘEHLED D'ALBERTOVÝCH OPER

Následující tabulka uvádí stručný přehled jeho oper se jmény libretistů a míst premiér, pokud byly provedeny:

pořadí	název	libreto	počet aktů	rok premiéry	místo premiéry
1	Der Rubin	Eugen d'Albert	2	1893	Karlsruhe
2	Ghismonda	Eugen d'Albert	3	1895	Drážďany
3	Gernot	Gustav Kastropp	3	1897	Mannheim
4	Die Abreise	Ferdinand von Sporck	1	1898	Frankfurt nad Mohanem
5	Kain	Heinrich Bulthaupt	1	1900	Berlín
6	Der Improvisator	Gustav Kastropp	1	1902	Berlín
7	Tiefland	Rudolf Lothar	3+1	1903	Praha
8	Flauto solo	Hans von Wolzogen	1	1905	Praha
9	Tragaldabas	Rudolf Lothar	4	1907	Hamburk
10	Izeýl	Rudolf Lothar	3	1909	Hamburk
11	Die verschenkte Frau	Rudolf Lothar, Richard Batka	3	1912	Videň
12	Liebesketten	Rudolf Lothar	3	1912	Videň
13	Die toten Augen	Hans Heinrich Ewers	3	1916	Drážďany
14	Der Stier von Olivera	Richard Batka	3	1918	Lipsko
15	Revolutionshochzeit	Ferdinand Lion	3	1919	Lipsko

16	Scirocco	Leo Feld, Karl Michael von Levetzow	3	1921	Darmstadt
17	Mareike von Nymwegen	Heinrich Alberti	3	1923	Hamburk
18	Der Golem	Ferdinand Lion	3	1926	Frankfurt nad Mohanem
19	Die schwarze Orchidee	Karl Michael von Levetzow	3	1929	Lipsko
20	Die Witwe von Ephesos	<i>neprovedena</i>	2 <sup>93</sup>		
21	Mister Wu (dokončil Leo Blech)	Karl Michael von Levetzow	3 <sup>94</sup>	1932	Drážďany

---

<sup>93</sup> údaj pouze HEISIG (cit. v pozn. 12) s. 52

<sup>94</sup> ibidem

## 7. PRAŽSKÉ KONCERTY EUGENA

### D'ALBERTA

Eugen d'Albert byl v Praze vítaným sólistou pravidelně se navracajícím, v pozdějším období ještě častěji. *Nížina* navíc byla stálou součástí repertoáru NDT mezi 1913–1933. První vystoupení Eugena d'Alberta v Praze se uskutečnilo ještě před příchodem Angelo Neumanna. Dobročinný koncert na podporu spolku Privatverein zur Unterstützung der Hausarmen in Prag proběhl 4. 5. 1884 zajištěný pražskou konzervatoří s jejím orchestrem dirigovaným ředitelem Benewitzem. Na programu d'Albert přednesl Lisztův *Koncert Es-dur*, Bachovu *Toccata a fuga* a vícero skladeb Chopina a Liszta. Kritik C. T. o výkonu mladého umělce napsal<sup>95</sup>: „*Der junge Künstler machte auch diesmal im wahren Sinne des Wortes Sensation durch die Genialität seines Spieles. Um die merkwürdige Durchbildung des Anschlages, die von der mächtigsten Kraft bis zum zartesten Ton jede Nuance beherrscht, können reise Künstler diesen jungen Mann beneiden, dabei ist die Sicherheit und das verständnißvolle Eingehendes Pianisten in den Geist einer jeden seiner Aufgaben wahrhaft erstaunlich zu nennen.*“ Z atmosféry koncertu byl rozradostněný i d'Albert, který se při něm navíc setkal s Antonínem Dvořákem:

„Prag, 5. Mai 1884

*Ich spiele in der nächsten Woche mein Konzert in Wien und Liszt wird da sein. In den nächsten Tagen spiele ich in Düsseldorf bei den Niederrheinisches Festspielen. Hier in Prag hatte ich großen Erfolg, wie überall, Gott sei Dank. Dvořák war auch da.*“<sup>96</sup>.

Nicméně stojí za pozornost, že již tehdy česká kritika neprojevovala vůči d'Albertovi tento posléze až bezmezný obdiv. Hlavní událostí pro ni na koncertě byla premiéra Skuherského tří *fug*. Typicky pro ni kritik s šifrou –tt– v Národních listech celý d'Albertův výstup odbyl těmito slovy<sup>97</sup>: „*Pianista d'Albert, jenž v témž koncertu účinkoval, nezavděl se mnoho volbou rozkouskovaného Lisztova koncertu. Chopinovy Impromptu, Nocturno a Balladu hrál velmi vkusně, Lisztovo Soirée de Vienne poněkud sentimentálně. Vídeňáci jsou rozpustilejší.*“.

---

<sup>95</sup> Prager Tagblatt 1884, č. 126, 6. 5., s. 9 (příloha Zweite Beilage)

<sup>96</sup> PANGELS (cit. v pozn. 8), s. 68

<sup>97</sup> Národní listy 1884, č. 126, 6. 5., s. 2

Pro pochopení úspěchu *Nížiny* je proto vhodné sledovat d'Alberta v pohledu německojazyčné (české) kritiky, kterou jistě ovlivňovalo její národnostní cítění. Následující řádky o pražských d'Albertových koncertech vznikly studiem dobového tisku, vzhledem k rozsahu období a d'Albertových častých turné nezaznamenaných jeho monografisty nelze vyloučit, že přehled není kompletní.

Příští vystoupení na sebe nenechalo dlouho čekat – 20. 11. 1887 se uskutečnil první filharmonický koncert<sup>98</sup> orchestru německého divadla připravený Neumannem ke konkurenci obdobných českých podniků. D'Albert hrál s orchestrem Chopinův *Koncert e-moll* a sólově Chopinovo *Nocturno* a Lisztovu *Tarantellu* a *Valse Impromptu*. Mimo něj na koncertu vystoupila sopranistka Laura Hilgermann, orchestr řídil Carl Muck. C. T. pokrok v mistrově technice zhodnotil<sup>99</sup>: „*Die schon damals merkwürdige künstlerische Individualität mit ihrer Vereinigung von Ruhe und Bravour, von staunenswerther Technik mit der seinsinnigsten Vermeidung jeder ostentativen Schaustellung derselben hat heute an Reise noch gewonnen, so daß es in diesem Augenblicke unter den Pianisten von gefeiertstem Namen nur sehr wenige geben kann, die d'Albert, was den rein harmonischen künstlerischen Eindruck betrifft, den ihr Spiel hervorbringt, an die Seite gestellt werden können.*“. 4. Prosince 1891 proběhl v Rudolfinu koncert již plně zaměřený na d'Alberta. V komorním recitálu zazněly skladby Bacha, Beethovena a Chopina. Dr. v. B. [Richard Batka] d'Alberta srovnal s jinými klavíristy<sup>100</sup>: „*Seit d'Albert's letztem Austreten in Prag haben sich viele Concurrenten seiner Kunst bei uns hören lassen; die Meisten ließen einen Vergleich mit d'Albert's Superiorität gar nicht aufkommen, [...]*“. 2. 12. 1895 se d'Albert vrátil do Rudolfinu, mj. s Beethovenovou *Sonátou, op. 111* a Schumannovou *Fantazií, op. 17*. Kritika se k d'Albertově technice vyslovila s neskryvaným úžasem<sup>101</sup>: „*Wir Alle sind uns dessen bewußt, daß D'Albert unter die ersten Pianisten der Gegenwart zählt, daß dem Künstler eine ausgeprägte musikalische Individualität eigen ist und seine Technik auf der Höhe der Zeit steht. Es liegt ein zauberhafter poetischer Schimmer auf D'Albert's Spiel, welches bei uns oft schon den Eindruck hervorrief, als ob D'Albert mit seinem*

---

<sup>98</sup> Bohemia 1887, č. 320, 20. 11., s. 13

<sup>99</sup> Prager Tagblatt 1887, č. 322, 22. 11., s. 5

<sup>100</sup> Prager Tagblatt 1891, č. 335, 6. 12., s. 9

<sup>101</sup> Prager Tagblatt 1895, č. 335, 4. 12., s. 9

*Instrumente spräche.“.*

Jak vyplývá z výše uvedených citací, D'Albert se v očích pražských Němců vypracoval na předního žijícího pianistu, jehož každý koncert byl pro ně událostí.



## 8. VZNIK NÍŽINY

Autorem původní dramatické hry je Angel Guimerà (1845–1924) narozený v Santa Cruz na Kanárském ostrově Tenerife, ovšem v jeho sedmi letech se rodina přestěhovala do Katalánska. Studoval v Barceloně a již od mládí se horlivě angažoval v katalánských vlasteneckých spolcích, spoluzaložil skupinu Mladá Katalánie (Jove Catalunya), stal se prezidentem Katalánské ligy (Lliga de Catalunya), podílel se na vzniku Katalánské unie (Unió Catalanista). Není proto divu, že literární dílo psal katalánsky. Byl autorem především básnických sbírek a dramat od romantických námětů po realistické se sociálním podtextem<sup>102</sup>. Jedním z nich je hra *Terra baixa* z roku 1897, kterou česky poprvé uvedlo Národní divadlo 16. března 1907 pod názvem *V nížině*<sup>103</sup>, obdobně název opery uváděl Prager Zeitung jako *Im Tiefland*<sup>104</sup>. Německý překlad hry zprostředkovaně z italské verze Giuseppe Soldatiniho<sup>105</sup> vyhotovil Rudolf Lothar, vlastním jménem Spitzer (1865–1943). Pocházel z Budapešti, ve Vídni studoval nejprve práva, posléze přešel k románské filologii a doktorát získal v Heidelbergu. Živil se psaním do různých vídeňských listů (mj. Neue Freie Presse), cestoval po světě, tvořil romány a divadelní hry a překládal z románských jazyků<sup>106</sup>. Z berlínské redakce prchl před nacisty nejprve roku 1933 do vídeňského Neues Wiener Journal, v roce 1938 se vrátil do Budapešti<sup>107</sup>, kde zemřel<sup>108</sup>. K překladu *Nížiny* a následnému vzniku opery jej přivedla vlastně náhoda, jak to barvitě

---

<sup>102</sup> MICHEL (cit. v pozn. 6), s. 42–43, též program Státní opery (cit. v pozn. 4), s. 22

<sup>103</sup> <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Titul.aspx&ti=1113&sz=0&zz=CIN&pn=256affcc-f203-2000-85ff-c11223344aaa>, vyhledáno 30. 7. 2012

<sup>104</sup> Prager Zeitung 1903, č. 261, 15. 11. a Prager Zeitung 1903, č. 275, 02. 12., s. 4, rovněž též ohlášky opery v dalším tisku

<sup>105</sup> patrně pod názvem *Tierra baja*. Většina prací Soldatiniho jméno vůbec neuvádí a omezuje se jen na konstatování existence bližší nespecifikované italské verze. Konkrétní údaj uvádí jen studie MÖLLER-SOLER (cit. v pozn. 20) s. 134, odkud jej přebírá KIRSCH (cit. v pozn. 21), s. 31

<sup>106</sup> MICHEL (cit. v pozn. 6), s. 25, též program Státní opery (cit. v pozn. 4), s. 22

<sup>107</sup> KIRSCH (cit. v pozn. 21), s. 31

<sup>108</sup> uvádí bez dalších okolností MICHEL (cit. v pozn. 6), s. 25, novější KIRSCH (cit. v pozn. 21) tuto informaci nemá

zaznamenal Raupp<sup>109</sup>: „Lothar teilte mit allen Wiener Schriftstellern die Vorliebe für das Kaffeehaus. Stürzte eines Tages der Theateragent Minkus in sein Stammkaffe mit der erfreulichen Nachricht, daß er (Lothar) fünfhundert Kronen verdienen könne, wenn er sich bereit erkläre, ein nach Angel Guimerás katalanischem ‚Terra baixa‘ verfaßtes italienisches Stück ins Deutsche zu übersetzen. Eine reiche ungarische Gräfin, die für das Theater schwärmte, sah das Werk in Italien und wünschte in der Hauptrolle aufzutreten. Lothar prüfte und stellte fest, daß die Dichtung ungemein kraß und roh war. Aber er lieferte die Übersetzung und glaubte, daß mit dem Empfang des vereinbarten Betrages die Angelegenheit für immer erledigt wäre. Um so mehr, als die ungarische Gräfin sich verheiratete und die Absicht, Theater zu spielen, aufgab. Minkus ließ den Mut nicht sinken. Er schickte die Übersetzung handschriftlich an verschiedene deutsche Großbühnen. Lothar versuchte mit allen Mitteln, ihn von diesem Vorsatz abzubringen. Kein Einwand half, nicht einmal die Versicherung, daß es schade sei um die Postgebühren. Minkus glaubte an Wunder und führte sein Vorhaben aus! Auf diese Weise gelangte die Dichtung auch an die Königliche Oper in Dresden. In den Kanzleiräumen blieb sie lange Zeit liegen. Bis eines Tages Generalmusikdirektor von Schuch im Vorzimmer des Generalintendanten von Seebach erscheint. Er läßt sich, da er warten muß, mit dem Diener in ein Gespräch ein:

„Was machen Sie da?“

„Ich schickte Stücke zurück!“

„Lassen Sie sehen!“

Von Schuch greift sich aus dem hohen Stapel unbrauchbarer Handschriften eine heraus und beginnt – teils aus Neugierde, teils aus Langeweile – zu blättern, dann zu sehen. Einige Stunden später trug der Draht zwei Anfragen aus Dresden. Eine gelangte in die Hände Lothars, die andere störte d’Albert aus südländischer Ruhe am Lago Maggiore<sup>110</sup> auf. Von Schuch empfahl Lothar die Zurichtung des Textes und bat d’Albert, sich das Stück anzusehen und zu prüfen. Der Meister las. Begeisterung veranlaßte ihn, sich sofort mit Lothar in Verbindung zu setzen. Schon am 22. April<sup>111</sup> fertigte d’Albert in Stresa Komponistionskizzen nach dem Inhalt an. Lothar übersiedelte für mehrere Wochen nach Tirol, wo ihn d’Albert erwartete. Auf langen

---

<sup>109</sup> RAUPP (cit. v pozn. 7), s. 166-168

<sup>110</sup> Villa Erminia byla pro d’Alberta mistem odpočinku, do Itálie se uchyloval jako mnozí jiní skladatelé načerpat tvůrčí inspirace.

<sup>111</sup> 1902

Spaziergängen wurden Gedanken um das entstehende Werk gesammelt, gesiebt und geläutert. Für den Dichter des Textes war die Arbeit neu, aber der Theaterfachmann d'Albert gab Anregungen. Er war Feuer und Flamme, sein Eifer so schöpferisch, daß er nebenbei an ‚Flauto Solo<sup>112</sup>‘ weiterarbeitete und diese Oper am 19. Juli beendete. Dann gehörte seine ganze Kraft dem sich entwickelnden Werk, in dessen Wesensgrundzüge sich jetzt auch Lothar eingelebt hatte. D'Albert, ungeduldig auf die Handschrift der Dichtung wartend, versprach ihm fünfzig Mark für jeden Tag, den er vor dem vereinbarten Zeitpunkt fertig werden würde. Am 24. Juli entstand das Vorspiel in den Alpen, das Lothar frei erfand. Zur Förderung der musikalischen Formung wendete sich d'Albert an den in Venedig lebenden Musikwissenschaftler Gian Guiseppe Bernardi<sup>113</sup> mit der Bitte, ihn mit spanischen Tanzweisen und Alpenrufen bekanntzumachen. Nach der endgültigen Fällung des Vorspieles reiste Lothar ab. D'Albert kehrte nach Strela zurück und widmete sich mit leidenschaftlicher Hingebung dem Stück, das er ‚Tiefland‘ nannte. Die Anregungen zog er sich unmittelbar aus der Bergwelt der Umgebung. Oft unternahm er weite Ausflüge und beschwerliche Aufstiege in das Gebiet des Monte Rosa. Die Landschaft befruchtete seine Schaffens- und Einbildungskraft so stark, daß die Arbeit ungemein rasch fortschritt. Am 8. September war der erste Akt vollendet, schon am 4. Oktober setzte d'Albert den Schlußpunkt hinter die Partiturskizze. Ursprünglich enthielt die Oper eine ‚Ballade vom heiligen Michael<sup>114</sup>‘. Da sie am Aufbau des Werkes abe den Eindruck des gewaltsamen Einfügens hervorrief, wurde sie wieder gestrichen.

Der este Teil der Entstehungsgeschichte der Oper ‚Tiefland‘ schloß damit ab.“ D'Albert tedy kompozici dokončil možná již v říjnu, Michel se kloní k přelomu let 1902/03<sup>115</sup>, lze nalézt i přesný údaj, avšak nezdá se být příliš spolehlivým vzhledem k ostatním faktům<sup>116</sup>. Lothar připojil ke třem dějstvím vlastní dramatickou předehru odehrávající se v Pyrenejích, čímž dosáhl většího kontrastu vůči ostatnímu ději ve „zkažené“ nížině. *Nížina* jinak sestává

<sup>112</sup> skladatelova následující opera premiérována rovněž v Praze, kompozice ale byla dokončena před *Nížinou*.

<sup>113</sup> Raupp měl pravděpodobně na mysli Gian Giuseppe Bernardiho (1865–1946)

<sup>114</sup> posléze škrtnuta, Hilary Griffiths v programu Státní opery (cit. v pozn. 4), s. 35 píše, že byla vedle dalších tradičních škrtnutí vynechána, protože se k ní díky jejímu vyřazování již nedochovaly orchestrální hlasy, což je trochu zvláštní, neboť je přítomna i v partituře druhé verze stejně jako verze první a i na orchestrálních hlasech z archivu ND. I přes několik dotazování se mi nepodařilo zjistit, z jakých materiálů byla *Nížina* Státní operou provozována (a do nichž byly začleněny vybrané obnovené pasáže první verze).

<sup>115</sup> MICHEL (cit. v pozn. 6), s. 27

<sup>116</sup> konkrétní údaj duben 1902 – červenec 1903 pouze v Handbuch des Musiktheaters 1, Freiburg 1992, s. 488

z prozaického textu původně zamýšleného pro činoherní drama. D'Albert byl námětem doslova posedlý a do zhudebnění se vrhl se vši vervou. Lothar si byl úspěchem jistý už méně, již jen z bizarní historie vzniku díla, spoluprací se skladatelem proslulým spíše díky koncertní dráze a vůbec zhudebněním původně pro činohru určeného textu. D'Albert přesto neztrácel odhodlání a partituru brzy ukázal Gustavu Mahlerovi: *„D'Albert hatte zu dieser Zeit keinen anderen Wunsch, als ‚Tiefland‘ fertigzustellen, und zum Jahresende 1902 war die Komposition durchinstrumentiert und zum Vorspielen bereit. Anfang 1903 reisten D'Alberts von Meina nach Wien und besuchten Gustav Mahler, dem sie ‚Tiefland‘ vorspielten, Eugen am Klavier, Hermine<sup>117</sup> übernahm, wie immer in solchen Fällen, die wesentlichen Gesangspartien. Gustav Mahler wirkte in diesen Jahren als Direktor der Wiener Hofoper und war von Hermines gesanglicher Leistung derart begeistert, daß er alles aufbot, sie an die Wiener Hofoper zu verpflichten; aber sie wollte Eugen nicht sich selbst überlassen und weigerte sich so liebenswürdig, wie nur sie es fertigbrachte. Mahler mußte Eugen Hoffnungen bezüglich der neuen Oper gemacht haben, denn dieser begab sich mit Hermine, ohne weitere Versuche zu unternehmen, nach Rom, wo er die Stadt genoß und Freund Humperdinck wiedertraf.....“<sup>118</sup>* Mahler možná d'Alberta podpořil, leč dílo neprovedl. A nebyl zdaleka jediným, jak se dozvídáme, provedení opery zamítlo několik blíže nejmenovaných ředitelů<sup>119</sup>. Ludvová dokonce uvádí, že d'Albert nejprve *Nížinu* nabízel českému Národnímu divadlu<sup>120</sup>. Až se nakonec d'Albertovi podařilo najít vhodnou osobu a divadlo – byl jím Angelo Neumann a pražské Neues deutsches Theater.

---

<sup>117</sup> pěvkyně a jedna z d'Albertových manželek Hermine Fink

<sup>118</sup> PANGELS (cit v pozn. 8), s. 215

<sup>119</sup> idem, s. 217

<sup>120</sup> LUDVOVÁ (cit. v pozn. 15), tento údaj se mi však nepodařilo nikde ověřit a nezdá se být příliš pravděpodobný

## 9. STRUČNÝ POPIS NÍŽINY

Zde následuje popis první verze opery. U názvů postav opery stejně jako u hudebních nástrojů je užito českého překladu. Původní jména jsou uvedena v prepisech cedulí z dobového tisku. Použité notové materiály budou uvedeny v pozdější kapitole. Větší rozbor opery provedl Michel<sup>121</sup>, který rovněž sestavil tabulku motivů opery<sup>122</sup> a přiřadil jim významy. Toto wagnerovské vnímání u d'Alberta je trochu diskutabilní, zvláště pokud se některé motivy objevují jen v jediné scéně. Rovněž sledoval rozdíl mezi původní Guimerovou předlohou a libretem, vzhledem k použitému francouzskému překladu a absenci italské verze však nelze jeho závěry brát stoprocentně. Všem d'Albertovým operám se věnoval Molinari<sup>123</sup>. Heisigem udávané obsazení orchestru se ukázalo být nepřesným<sup>124</sup>.

---

<sup>121</sup> MICHEL (cit. v pozn. 6), s. 80-168

<sup>122</sup> idem, s. 104

<sup>123</sup> MOLINARI (cit. v pozn. 14), s. 321-494

<sup>124</sup> HEISIG (cit. v pozn. 11), s. 59

## 9.1. ZPĚVNÍ ROLE OPERY

Sebastiano, majitel pozemků.....baryton

Tommaso, 90letý stařec.....bas

v Sebastianových službách:

Moruccio, mlynářův pomocník.....baryton

Marta.....mezzosoprán

Pepa.....soprán

Antonia.....soprán

Rosalia.....alt

Nuri.....soprán

Pedro, pastevec.....tenor

Nando, pastevec.....tenor

Farář.....němá role

muži.....mužský sbor

mlýnská cháska.....mužský sbor

ženy.....ženský sbor

## 9.2. OBSAZENÍ ORCHESTRU

3 velké flétny (třetí flétna měněna s malou flétnou)
2 hoboje
anglický roh (měněn za třetí hoboje)
2 klarinety (in B) (druhý přebírá také basklarinet)
basklarinet (přebírá třetí klarinet, klarinet in D a sólový klarinet za scénou)
3 fagoty (třetí je v předešle změněn za kontrafagot)
4 lesní rohy
3 trubky
3 pozouny
tuba
3 kotle
malý buben
velký buben
triangl
činely
kastaněty
2 harfy
2 housle
violy
violoncella
kontrabasy

## **9.3. OBSAH OPERY (PRVNÍ VERZE)**

### **Předehra**

V Pyrenejích žije chudý pastevec Pedro. Po několika měsících samoty se setkává s jiným pastevcem, když je vyruší příchod Sebastiana, místního pána z nížiny, v doprovodu s Martou a starým Tommasem. Sdělí Pedrovi, že za odměnu pro věrné služby mu dá za ženu Martu a udělá z něj mlynáře dole v údolí. Pedro je nadšený, jen Nando má pochybnosti nad životem ve zkažené nížině.

### **I. jednání**

Místní klepny shánějí informace o svatbě Sebastianovy milenky Marty. Mladá Nuri jim prozradí vyslechnutý rozhovor: Sebastiano se zadlužil a pomoci mu může jediné výhodná svatba s bohatou nevěstou. Aby zamezil klepům, chce Martu vdát, ovšem plánuje zůstat dál jejím milencem. Cháska si proto z Marty a nic netušícího Pedra tropí legraci. Marta se snaží Sebastiana přesvědčit, aby z nápadu ustoupil. Ten ji však donutí k souhlasu a chce k ní přijít do komůrky ještě o svatební noci. Čeledín Moruccio se odmítne svatby zúčastnit a prozradí Tommasovi její pravý důvod. Po Sebastianově nátlaku si Marta nakonec bere mantilu a vše může začít. Tommaso se snaží na poslední chvíli obřadu zabránit, ale je už pozdě – zvony právě vyzvání – proto zdrcen odchází pryč. Marta si zprvu myslí, že si ji Pedro vzal z vypočítavosti, až když jí vypráví o svém souboji s vlkem a chce jí darovat jediný vydělaný tolar, Marta pozná, že Pedro nic netuší a skutečně ji miluje. Pedro zahlédne světlo v Martině komůrce, ale ta jej přesvědčí, že se mu to jen zdálo, sama pak do komůrky nejde a tím se vzepře Sebastianově příkazu.



## **II. jednání**

Ráno začne mít Pedro podezření a chystá se odejít zpátky do hor. Tommaso přichází Martě vyčinit, ta mu ale vypráví svůj příběh, jak se jí v mládí Sebastiano ujal a jak s ní zacházel, nyní však poznává, že miluje Pedra. Ten ji chce opustit – aby mu v tom zabránila, vyprovokuje jej svým přiznáním ke vztahu se Sebastianem. Pedro Martu zraní, ale zastaví ho lítost – i on Martu miluje, nakonec oba skončí v milostném objetí. Vyruší je Sebastiano, který chce, aby mu Marta zatancovala. Marta Sebastiana veřejně označí za Pedrova soka, Pedro se chce Sebastianovi pomstít, ale na jeho příkaz je vyvlečen pryč.

## **III. jednání**

Marta je uvězněna a Sebastiano nařídí ji hlídat. Ostatní Martu sice litují, ale bojí se Sebastianovi postavit. Přichází Tommaso, aby mu oznámil, že všechno řekl rodině jeho nastávající, svatba je zmařena a Sebastianovi hrozí pád. V noci si chce s uvězněnou Martou ještě užít, ta volá svého Pedra, který se nečekaně objeví a v nastálém souboji Sebastiana zabije – Marta s Pedrem potom odcházejí do hor.

## 10. PRAŽSKÁ PREMIÉRA

Nepřízeň osudu však dopadala i na chystanou pražskou premiéru. Několik měsíců před ní zemřel zamýšlený představitel Pedra Wilhelm Elsner. D'Albert byl z toho v šoku, přesto doufal v premiéru v Praze, jak psal v dopise Humperdinckovi<sup>125</sup>: „*Ich erwarte noch Nachricht aus Prag. Elsner Tod ist ein schwerer Schlag für uns alle gewesen, ich weiß noch nicht, ob sie einen Tenor gefunden haben, davon hängt alles ab!*“. Přesto se již termín blížil, ale zprávy z Prahy nepřicházely, d'Albertova nervozita stoupala: „*Auf eine Depesche hin, erhielt ich endlich Nachricht aus Prag, aber leider keine befriedigende. Da ich auch von Blech keine Antwort bekam, frug ich telegraphisch, ob es beim 18. Oktober bleibe. – Wenn ich erst zwölf Tage vor einer Premiere davon Kenntnis erhalten soll, so ist das keine Beruhigung.*“. Důvodem mlčení Prahy byl fakt, že onemocněl i další plánovaný představitel Pedra – wagnerovský tenorista Otto Briesemeister. Nervy ztratil Rudolf Lothar, který očekával fiasco chtěl po celé námaze aspoň něco pro sebe vyzískat. Nabídl d'Albertovi jednorázový odkup a převedení práv k libretu, kterýžto to bez váhání přijal – stále věřil v úspěch *Nížiny*. Jak se později ukázalo, byla to Lotharova velká chyba. Nakonec se však přeci jen vhodný pěvec našel – byl jím Desider Aranyi, který se roli musel naučit během pěti dní,<sup>126</sup> protože se jinak možná stále počítalo s návratem Briesemeistera. Tuto hypotézu by potvrzovalo Briesemeisterovo jméno u role Pedra v klavírním výtahu sloužícím zřejmě jako režijní kniha<sup>127</sup>. Stav jeho hlasu byl nejasný, proto v rozhodující chvíli vedení divadla zvolilo Aranyiho a Briesemeistera ohlásilo na první reprízu jako jediného alternanta.

---

<sup>125</sup> RAUPP (cit. v pozn. 7), s. 173

<sup>126</sup> Prager Abendblatt 1903, č. 263, 18. 11., s. 3

<sup>127</sup> viz příloha č. 10

## 10.1. PRŮBĚH PŘEDSTAVENÍ

O probíhajících zkouškách poprvé informovala Bohemia 12. 11. 1903<sup>128</sup>. Ještě den před premiérou byla opera ohlašována pod názvem „*Im Tiefland*“, později jako jediný kromě podtitulu Batkovy kritiky v Bohemii<sup>129</sup> ji tak pojmenovává v den premiéry Prager Zeitung a poněkud překvapivě i na poslední repríze<sup>130</sup>. V notových materiálech se však nikde takový název nevyskytuje.

Premiéra opery světově proslulého a Pražany oblíbeného klavírního virtuosa byla pro divadlo velkou událostí. Neumann ji pojal ve slavnostním duchu též jako hold oběma autorům. 14. 11. se uskutečnila generální zkouška<sup>131</sup>, jež vzbudila v Prager Tagblatt nadšení<sup>132</sup>. V rámci čaje o páté s Neumannem proběhl dýchánek, v jehož čele byli d'Albert s Lotharem. Organizaci vedl Neumann s chotí, herečkou Johannou Buskou, o uměleckou stránku se svými vystoupeními postarali dámy Kutschera de Rys a Förstel a tenorista Prozel. Na klavír doprovázel kapelník a dirigent *Nížiny* Leo Blech. Oslava se nesla v dobré neformální náladě a vynikající bylo též pohoštění.<sup>133</sup> O den později pak proběhla v pražském Neues deutsches Theater světová premiéra opery. Deníky avizovaly přítomnost zahraničních kritiků a divadelních ředitelů z Berlína, Vídně a Drážďan. Konečné obsazení lze nalézt na divadelní ceduli<sup>134</sup>, v tiskových oznámeních<sup>135</sup> a následných kritikách. Úspěch byl obrovský a skladatel nadšeně píše Humperdinckovi: „*Lieber Freund! - Gestern Abend denkbar größter Erfolg! – Über vierzig Hervorrufe! Blech leitete das*

---

<sup>128</sup> Bohemia 1903, č. 309, 12. 11., s. 3 (příloha Beilage zur Bohemia)

<sup>129</sup> Bohemia 1903, č. 315, 18. 11., s. 1-2 (příloha Beilage zur Bohemia)

<sup>130</sup> Prager Zeitung 1903, č. 261, 15. 11., s. 4 a Prager Zeitung 1903, č. 275, 02. 12., s. 4, představení 17. 11. je již avizováno „*Tiefland*“, název reprízy 19. 11. v Prager Zeitung není znám

<sup>131</sup> viz příloha č. 1

<sup>132</sup> Prager Tagblatt 1903, č. 312, 15. 11., s. 11

<sup>133</sup> o obou akcích Prager Tagblatt 1903, č. 312, 15. 11., s. 11

<sup>134</sup> v Divadelním oddělení Historického muzea Národního muzea, momentálně nepřístupná, údajně uložena na dně jakési bedny v Litomyšli, fotografie v ALEXANDER BUCHNER: Opera v Praze, Praha 1985, s. 182, výřez fotografie přetištěn ve VRBKOVÍ (cit. v pozn. 33), s. 96 nebo celá fotografie v programu Státní opery (cit. v pozn. 4), s. 26

<sup>135</sup> zejména Prager Tagblatt 1903, č. 312, 15. 11., s. 25 a Bohemia 1903, č. 312, 15. 11., s. 28

*Orchester grandios, er ist ein genialer Musiker und ein lieber, lieber Freund.*“<sup>136</sup> Pedra v den premiéry zpíval Desider Aranyi (1859–1923), který sice debutoval již roku 1890 Raoulem v *Hugenotech* v Brně a ztvárnil i Giovanniho v Salcburku roku 1901<sup>137</sup>, přesto z jeho výkonů v NDT až tento charakterizoval Batka slovy: „*Zum erstenmale fand er hier den Weg von der Rampe zurück in den Rahmen des dramatischen Kunstwerkes, den schlichten, unparfümierten Gefühlston.*“<sup>138</sup> První Martou byla z Uher pocházející Irene Alföldy (1874–?), členka divadla mezi lety 1895–1906<sup>139</sup>. Sebastiana podal Erich Hunold (1864–1923). Narodil se v Erfurtu a po řadě kratších angažmá se usídlil v Praze a od roku 1895 až do léta 1906 s pozdějším hostováním 1907–1908 byl vítaným představitelem rozličných rolí – mj. Mozartova Figara, Escamilla nebo Mathise v *Der polnische Jude*. V Praze také nahrál několik árií<sup>140</sup>. Nuri vytvořila pozdější bayreuthská pěvkyně Gertrud Förstel (1880–1950), Pepu potom Martha Frank (1871–1962), která svým něžným půvabem zapůsobila na kapelníka Blecha. V Praze se pak konala jejich svatba<sup>141</sup>. Z dam dále účinkovala Lina Carmasini (1870/3–1934), dlouholetá členka souboru 1893–1917. Moruccia ztvárnil Mathieu Frank (1868–1932) během svého desetiletého pražského působení 1901–1911, kdy rovněž pořídil řadu nahrávek. Role Nanda a faráře ztělesnil Josef Pauli (1867–1929), v pražském angažmá 1895–1909<sup>142</sup>. Nastudování řídil první kapelník Leo Blech (1871–1958). Neumannovi ho údajně doporučil Mahler, pražské období 1899–1906 znamenalo raketový start jeho kariéry. Zaměřoval se zde dost na soudobou tvorbu, zejména Richarda Strausse, a věnoval se i kompozici vlastních oper na texty Batky, ve kterém měl v tisku velkého obdivovatele. V Praze premiérově nastudoval *Der polnische Jude* a d’Albertovo *Flauto solo*. Následně Blecha přetáhl Richard Strauss do Dvorní opery v Berlíně<sup>143</sup>. Režisérem inscenace byl Wilhelm von Wymetal<sup>144</sup> (1863–1937), původně v Praze hercem 1896–1901, po onemocnění hlasivek Neumannem zaangažovaný do režie. Zde studoval převážně opery všech období, po odchodu 1905 se posléze stal režisérem Dvorní opery ve Vídni, působil též

<sup>136</sup> RAUPP (cit. v pozn. 7), s. 173-174

<sup>137</sup> LUDVOVÁ (cit. v pozn. 15)

<sup>138</sup> Bohemia 1903, č. 315, 18. 11., s. 1 (příloha Beilage zur Bohemia)

<sup>139</sup> LUDVOVÁ (cit. v pozn. 15)

<sup>140</sup> JITKA LUDVOVÁ: Erich Hunold, in: LUDVOVÁ (cit. v pozn. 45), s. 219-220

<sup>141</sup> JITKA LUDVOVÁ: Leo Blech, in: LUDVOVÁ (cit. v pozn. 45), s. 63

<sup>142</sup> LUDVOVÁ (cit. v pozn. 15)

<sup>143</sup> JITKA LUDVOVÁ: Leo Blech, in: LUDVOVÁ (cit. v pozn. 45), s. 61-63

<sup>144</sup> pouze EGON VOSS nepřesně označuje za režiséra Angelo Neumanna – viz VOSS (cit. v pozn. 3), s. 25

v Metropolitní opeře v New Yorku, kde nastudoval Janáčkovu *Jenůfu*<sup>145</sup>. O výpravu se z dostupného fundusu postaral Holanďan Parcival de Vry (1852–?), dlouholetý „artistisch-technischer Oberinspektor“, který za třicet let své činnosti v Praze navrhl nové nebo typizované kulisy k více než 80% všech inscenací. Vynikaly bohatou výpravou zvláště vhodnou pro davové tableaux nebo živé obrazy, byl zván k předním evropským domům, podílel se mj. na podobě bayreuthského festivalu<sup>146</sup>.

Největší chválu dílo obdrželo od Dr. v. B. [Richarda Batky]. O úrovni nastudování podal referát<sup>147</sup>: „*Den Haupthelden Pedro gab Herr Aranyi, der die Partie binnen kurzer Zeit studieren mußte und auf ihre musikalische Bedeutung einen ungewöhnlichen Fleiß verwendet hatte. Die Klangvolle, leicht ansprechende Höhe überwand spielend alle Schwierigkeiten, aber auch der Sprechton hielt sich auf der Höhe der Natürlichkeit, die sonst Kantilenensängern par excellence leicht verloren geht. Herr Hunold (Sebastiano) zeichnete einen wirksamen Kontrast in seinem Bösewicht, den er mit zahlreichen scharfen Charakterzügen auszustatten mußte. Jedenfalls gehört viel Kunst dazu, sich in einer so unsympathischen Rolle soviel Sympathie zu erwerben, als er es tatsächlich vermochte. Frl. Alföldy (Marta) wurde allen stimmlichen Anforderungen kraft der ihr zu Gebote stehenden Mittel in vollem Maße gerecht. Auch in der Entfaltung der Gefühle vergriff sie nichts, denn was zur vollen Wirkung etwa noch fehlte, lag außerhalb der musikalischen wie dramatischen Seite. Prächtig eingestimmt war das Ensemble der übermütigen Rüllermädchen, (Fr. Reich, Frank, Förstel, Carmasini), denen die Aufgabe zufiel, die Naivetät zu verspotten und den Konflikt zu schüren. Sehr hübsch trug Frl. Förstel das neckische Scherzlied von dem Engel vor, der ein verschwiegenes Weib suchte – aber nur ein stummes fand. In kleineren Rollen bewährten sich die Herren Pauli, Haydter und Frank aufs Beste. Letzteren insbesondere haben wir als Dolmetsch des redlichen Prinzips so frisch und eifrig noch nie zu Werke gehen sehen. Orchester, Chöre und Inszenierung machten dem Herrn Kapellmeister Blech und Regisseur von Wymetal alle Ehre.*“. K pěveckému stylu Alföldy ještě *Abendblatt*<sup>148</sup> podotkl: „*wenngleich sie manchmal zu schrill sang*“. Otto Briesemeister byl sice

---

<sup>145</sup> LUDVOVÁ (cit. v pozn. 15)

<sup>146</sup> JITKA LUDVOVÁ: Parcival de Vry, in: LUDVOVÁ (cit. v pozn. 45), s. 612-613

<sup>147</sup> Prager Tagblatt 1903, č. 314, 17. 11., s. 7

<sup>148</sup> Prager Abendblatt 1903, č. 261, 16. 11., s. 4

ohlášen na první reprízu<sup>149</sup>, ale jeho účinkování stále nebylo jisté a ještě v den jeho vystoupení byl v hracím plánu v Bohemii uveden Aranyi<sup>150</sup>, aby na jiném místě byl přeci jen ohlášen Briesemeister<sup>151</sup>. Jeho výkon kritika zhodnotila takto: *„In der gestrigen ersten Wiederholung von d’Alberts ‚Tiefland‘ erschien Dr. Briesemeister als ‚Pedro.‘ Er reussierte durch sympatische Persönlichkeit, treuherziges, dramatisch gesteigertes Spiel und vermochte auch stimmlich in den beiden ersten Aufzügen auserhalten. Späterhin entwich dem Organ Kraft und Glanz, indessen ist bei dem bedeutenden Ausforderinngen der Partie eine zeitweilige Ermüdung seitens eines Rekonvaleszenten, welcher Herr Briesemeister noch zu sein scheint, sehr begreiflich.“*<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> Prager Tagblatt, 1903, č. 310, 13. 11., s. 6

<sup>150</sup> Bohemia 1903, č. 314, 17. 11., s. 13

<sup>151</sup> Bohemia 1903, č. 314, 17. 11., s. 2 (příloha Beilage zur Bohemia)

<sup>152</sup> Prager Abendblatt 1903, č. 263, 18. 11., s. 3

## 10.2. SKUTEČNÉ OHLASY NA NÍŽINU

Až dosud bylo tradováno, že pražská premiéra byla obrovským triumfem a dílo odmítli pouze zlí vydavatelé. Napomohl tomu Raupp přetištěním krátké oslavné kritiky Dr. v. B. [Batky] z 16. 11. 1903<sup>153</sup>. Je však třeba vzít v potaz, že Batka se stal vedle Blecha d'Albertovým přítelem a později pro něj tvořil libreta. Nadšené recenze psal již po zhlédnutí zkoušky a díky přispívání do dvou hlavních německojazyčných deníků pražského prostředí – Tagblattu a Bohemie – tak vytvářel hlavní názor domácí kritiky. Přesto i on měl určité výhrady k dílu, zejména k textu<sup>154</sup>: „*Es könnte eigentlich recht gut auch ohne Musik aufgeführt werden und braucht die Musik nur insofern, als es ohne sie allzu brutal und abstoßend wirken mußte. Immerhin fällt es auf, die Tonkunst hier gewissermaßen zur Abschwächung, statt zur Verstärkung des Ausdruckes herangezogen zu sehen. Im übrigen scheint sich Lothar die neuitalienischen Veristen zum Vorbild erkoren zu haben. Eine erregte Handlung, die mit Verführung und Betrug anfängt, mit dem Ehebruch spielt und mit Totschlag endigt; eine absichtliche Nüchternheit der Diktion, die nur streckenweise zur gehobenen, poetischen Sprache sich aufschwingt: Verse, die mehr oder weniger rhythmische Prosa find: kaum da und dort ein schüchterner Reim, der selten zu einem Mittel des Ausdrucks aufblüht: ein kunstloses Satzgefüge, das sich vom Komponisten beliebig zerpflücken läßt: – das sind die kennzeichnenden Merkmale der Schule Illicas. Lothar will überall den literarischen Anstand wahren und alles motivieren, was volle Anerkennung verdient, obwohl er, als Neuling im Opernfach, sich zum Motivieren Zeit gönnt an Stellen, worüber die Musik rasch hinwegkommen möchte. Wogegen we dann andernorts mit der Erklärung zureichender Gründe knausert. Warum sucht sich Sebastiano den jungen, strammen, hübschen Burschen als Titularmann für sein Liebchen aus? Wie kann sich Pedro statt mit drei Schritten die Ursache des verdächtigen Lichtes in der Kammer zu erkunden, bei Marthas Worten, er habe geträumt, berubigen? Warum erweckt dies so leicht abgetane Licht am Morgen plötzlich wieder seinen Argwohn? Was veranlaßt den Brautvater Sebastianos die Verlobung wieder aufzuheben, da er doch selbst verlangt hat, das Aergernis müsse durch Marthas Heirat aus der Welt verschwinden?*“.

Ani hudba samotná nezůstala bez výhrad. Oceňoval sice

---

<sup>153</sup> RAUPP (cit. v pozn. 7), s. 174

<sup>154</sup> Bohemia 1903, č. 315, 18. 11., s. 1-2 (příloha Beilage zur Bohemia)

odlehčení z komplikovaných pozic Wagnera, ale místy se mu zdála kompozice příliš jednoduchá a vulgární. Vnímal ji za příklon k verismu novoitalského směru a rovněž ji pociťoval jako velmi moderní a odpovídající soudobým hudebním trendům: *„D’Alberts Musik besitzt darum einen besonderen Vorzug im Hinblick auf manche andere: sie ist echt dramatisch, nicht blos pathetisch, wie dies oft im Mißverständnisse der Begriffe verwechselt zu werden pflegt. Schon dadurch ist gekennzeichnet, auf welchen Standpunkt sich der kritisierende Musiker zu stellen habe: Seine Wahrnehmung muß auf das Ganze in seinem logischen Zusammenhange, nicht auf einzelne Brocken der Melodik und Technik gerichtet bleiben. Tut er dies und hält er sich namentlich die symphonische Aufgabe des Orchesters vor Augen, zu der sich der Gesang gleichsam nur wie das Schlaglicht zur Zeichnung verhält, dann wind sich ihm das ganze weite Feld der musikalischen Schönheiten, die d’Albert ins Treffen führt, mühelos und hell erschließen. Auch darin, wie musikalisch ökonomisch der Tondichter verfährt, wie er die Gegensätze mischt, gliedert und einer immerwährenden Steigerung entgegenführt, zeigt sich ein eminentes dramatisches Talent, das sich in seinem dunklen Drange des rechten Weges stets bewußt ist. In Bezug auf den Charakter seines Styles knüpft d’Albert mehr an die modernen Italiener als an das Vorbild Richard Wagners an. Ist seine Ausdruckweise auch die herbere und besonnenere, bleibt sie dabei doch auch die musikalisch vornehmere und besser gewählte. Der polyphone Gesangssatz, mit Ausnahme der zahlreichen nur dramatisch motivierten Chöre, ist auf ein nur geringes Maß beschränkt – ein Umstand, den ich mit Rücksicht auf die Eigenart der Handlung einen ganz natürlichen nennen möchte.“*<sup>155</sup>. A jinde: *„Diesen hundertfältigen, kein Takt aussetzenden Absichten des orchestralen Kommentars zu folgen, erheischt eine angestrengte Aufmerksamkeit, und davon will d’Albert das Publikum entlasten. Er verzichtete also auf die Polyphonie, auf die Illustration der Handlung, auf die nach höchster Deutlichkeit strebende Charakteristik der modernen deutschen Schule. Während alles um ihn der nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks zielte, entdeckte er Vorteil, den der Komponist aus der Mehrdeutigkeit der Musik ziehen kann. Ganz die nämliche, herrlich ausladende Melodie begleitet die letzten Vorbereitungen zum Kirchgang, die Rückkunst des Brautzuges, die erste Hausfrautätigkeit Marthas am Rochherde, von dem sie Pedro zur entscheidenden Auseinandersetzung abrufte. Zu Beginn des zweiten Aktes wiederholt das Orchester eine leidenschaftlich aufsteigende und in Schwermut zurücksinkende Phrase immer wieder [...]Fassen wir zusammen. Indem d’Albert die Bayreuther Charybde vermieden wollte, siel er*

<sup>155</sup> Prager Tagblatt 1903, č. 314, 17. 11., s. 7



*in die Scylla des Verismo. Er wollte einfach sein und wurde manchmal primitiv. Und wenn man seine skizzenhaste Methode, welche die ‚obstinate Melodie‘ an Stelle der thematischen Arbeit das Rezitieren aus einem Ton an Stelle einer deutschen Gesangssprache setzt und statt die Handlung zu verdeutlichen bloß ‚der dunklen Gefühle Gewalt‘ in der Brust des Hörers auslöst, auch in diesem einen Falle als durch die Beschaffenheit des Textbuches gerechtfertigt erscheinen läßt, so wünschte ich doch nicht, daß sie Nachahmung finde und bei d’Albert, der mit jedem neuen Werke als Anderer erscheint, ist die Gefahr eines Festrennens in der hier eingeschlagenen Richtung glücklicherweise ausgeschlossen. Geben wir zu: ‚Im Tiefland müß es so sein,‘ so betonen wir doch mit allem Nachdruck, daß die Polyphonie, die psychologische Variation der Motive, der Sprechgesang, die die geschlossene Melodie, die thematisch ausgebauten Szene noch lange nicht abgedankt hat und möchten Meister d’Albert für seine nächste Schöpfung ein Sujet wünschen, woraus die Anwendung der eben genannten Mittel sich organisch ergibt und das ihm erlaubt, seinem melodischen Reichtum zuweilen in geschlossen Singstücken zu kristallisieren. Das Schöne und Bedeutende der Tiefland-Musik d’Alberts wird wohl auch an vielen anderen Bühnen Anerkennung finden. Die interessanten Schlaglichter aber, die sie auf die Technik und auf die Entwicklung der modernen Oper wirkt, werden überall die Musiker zum Nachdenken anregen und damit die Einsicht in das Wesen der dramatischen Tonkunst befördern.“<sup>156</sup> Mimo to si Batka všímal formy uzavřených čísel a odklonu od Wagnera, s nímž však byl d’Albert i nadále spojován.*

Pro další uvažování je vhodné se na premiéru podívat perspektivou pražských Němců. Pro ně to byla veliká událost, světoznámý sólista, který několikrát vystupoval i v Praze a měl zde své obdivovatele, se rozhodl zvolit pro premiéru své nové opery Prahu. Na ni se v tu chvíli upínala pozornost zahraničních hudebních recenzentů a divadelních podnikatelů a pražská německá menšina obklopena ze všech stran Čechy tak mohla cítit určité uznání a satisfakci. *Nížina* byla pravděpodobně nejvýznamější původní premiérou Neumannovy éry a on sám ji pojal jako prestižní záležitost a oslavný hold pro d’Alberta. Tomu odpovídal i vysoký počet 40 zkoušek<sup>157</sup>. Stejně tak ji pochopilo i obecnstvo, které nešetřilo bouřlivými ovacemi pro populárního umělce, a celá premiéra se připojila do mozaiky Neumannových vrcholných společenských událostí. Nasvědčují tomu předchozí referáty z d’Albertových koncertů, ostatně toto vnímání

<sup>156</sup> Bohemia 1903, č. 315, 18. 11., s. 1-2 (příloha Beilage zur Bohemia)

<sup>157</sup> viz příloha č. 8

potvrdil i Dr. v. B. [Batka]<sup>158</sup>: „*Ein Opernwerk aus der Feder eines Meisters vom Schlage d'Albert's ist immer ein Ereignis für sich, selbst wenn man von dem äußeren Erfolg absieht.*“ Je ale nutno konstatovat, že prvotřídní hudební nastudování a úroveň pražského souboru udělala na zahraniční a vídeňské recenzenty veliký dojem. Berliner Lokalanz referoval takto: „*Auch die kleineren Partien waren durchweg angemessen besetzt, und das Orchester hielt sich ausgezeichnet. Die Inszenierung war gleichfalls zu loben. Die ganze Aufführung legte für das künstlerische Niveau, auf dem Direktor Angelo Neumann das Neue deutsche Theater halt, beredtes Zeugnis ab.*“<sup>159</sup> „*Die Aufführung, welche Kapellmeister Leo Blech trefflich leitete, war mit größter Sorgfalt vorbereitet, die Inszenierung glänzend. Die Träger der Hauptrollen, Fräulein Alföldy und die Herren Hunold und Aranyi, boten sehr gute Leistungen.*“<sup>160</sup>

Opatrnější v hodnocení úspěchu opery byl Abendblatt<sup>161</sup>: „*Ob jedoch das „Tiefland“ einen dauernden Erfolg errungen, wird sich erst erweisen bis das Publikum nicht mehr in der Stimmung ist, bei den Reprisen dem Komponisten und Librettisten die gebrühende Gastfreundlichkeit entgegen zu bringen, sondern die Kraft des Werkes allein unbeeinflusst auf sich einwirken lassen wird.*“ Hypotézu by potvzovala i méně exaltovaná recenze z Neue Freie Presse<sup>162</sup>: „*Ein ausverkauftes, festlich gestimmtes Haus gab dem Abend den äußeren Charakter der Besondernheit, die auch durch die Anwesenheit zahlreicher Musikkritiker auswärtiger Blätter erhöht wurde.*“

---

<sup>158</sup> Prager Tagblatt 1903, č. 313, 16. 11., s. 6

<sup>159</sup> Prager Tagblatt 1903, č. 315, 18. 11., s. 8

<sup>160</sup> Neue Freie Presse 1903, č. 14089, 16. 11., s. 9

<sup>161</sup> Prager Abendblatt 1903, č. 261, 16. 11., s. 4

<sup>162</sup> Neue Freie Presse 1903, č. 14089, 16. 11., s. 9

### 10.3. NEZÁJEM VYDAVATELŮ

Zatímco skladatel po premiéře oslavoval v hotelu Zum Blauen Stern<sup>163</sup>, přítomní nakladatelé a ředitelé divadel měli jiný názor, ačkoliv se pravděpodobně zde d'Albertovi podařilo zajistit provedení v Lipsku, o čemž vzápětí informoval pražský tisk<sup>164</sup>. O okolnostech odmítnutí ze strany vydavatelů později vzpomínal nakladatel Hans Heinsheimer<sup>165</sup>: „*Wie schon einmal in der Geschichte ihres Hauses – (wie seinerzeit bei Wagners ‚Ring des Nibelungen‘) hatten Breitkopf & Härtel das Gefühl, jetzt – sei der rechte Augenblick gekommen, um sich von ihrem Opernautor zu trennen, und als d'Albert ihnen das nächste Bühnenwerk anbot, sagten sie danke, aber lieber nein.*

*Er schickte es dem Verlag Bote & Bock in Berlin (der – geradezu peinlich – erst im Jahre 1838 gegründet worden war...). Die neue Oper war ‚Tiefland‘ und wurde einer der Haupttreffer der Operngeschichte. Aber die Breitkopfs (oder vielmehr die Härtels) waren nicht die einzigen Enttäuschten.*

*Der Verfasser des Librettos, Rudolph Lothar, überzeugt davon, daß auch dieses Werk wider ein d'Albert-Reinfall werden würde, hatte kurze Zeit vor der Premiere seine Rechte für ein paar hundert Kronen an den Komponisten abgetreten. Ein weiterer Spieler also, der seinen Einsatz eine Sekunde zu früh zurückzog, bevor die kleine weiße Kugel einen wahren Goldregen auf d'Albert und die Firma Bote & Bock herabregnen ließ.*

*Niemand soll den ersten Stein auf einen vorsichtigen Spieler werfen, keiner den Verlierer auslachen oder vor dem Gewinner den Hut ziehen: Sie alle sind Spieler, spielen mit dem Glück und dem Unglück. Die Geschichte unseres Berufs ist von guten, schlechten und schlechthin wunderbaren Fehltritten gekennzeichnet. Nur wenige Leute sind wirklich so klug, wie sie uns hinterher einreden wollen. Meistens ist es weder Vorsatz noch Wissen noch weises Urteil, sondern einfach Glück gewesen.“* Záhadu kolem vydavatele původní partitury, kde je uvedeno pouze „Copyright 1903 by Eugen d'Albert, Berlin“<sup>166</sup> může objasňovat Pangelsová<sup>167</sup>: „*Die*

---

<sup>163</sup> RAUPP (cit. v pozn. 7), s. 174

<sup>164</sup> Bohemia 1903, č. 314, 17. 11., s. 2 (příloha Beilage zur Bohemia)

<sup>165</sup> PANGELS (cit. v pozn. 8), s. 219-220

<sup>166</sup> viz příloha č. 11

<sup>167</sup> PANGELS (cit. v pozn. 8), s. 220

*erste Drucklegung der Partitur und der Stimmen von ‚Tiefland‘ besorgte Eugen noch auf eigene Kosten, um überhaupt Duplikate zu haben, die er den Verlegern anbieten konnte. Das Ganze hatte ihn zehntausend Mark gekostet, eine damals ganz erhebliche Summe, für die man ein Haus kaufen konnte. Seine Bittgänge bei Verlegern waren derart derart demütigend, daß er in eine echte Nervenkrise geriet. Nach einer ergebnislosen Besprechung fühlte er sich so elend, daß er, wie er noch nach Jahren erzählte, sich einfach auf einen Treppenabsatz setzte und weinte.“* Uvedení *Nížiny* tak nakonec způsobilo d’Albertovi nervovou krizi, když v díle, od kterého si tolik sliboval, utopil značné množství peněz již odkupem práv od Lothara a posléze tiskem skončícím celým na jeho bedrech. Není proto divu, že si po odjezdu z Prahy poznamenal: „*Ich verließ Prag, um mich auf meinen ziemlich mäßigen Lorbeeren auszuruhen!*“<sup>168</sup>. *Nížina* dosáhla v Praze po premiéře tří repríz, rozhodně ji tedy nelze považovat za neúspěšnou. Pohlédneme-li na statistiky, zjistíme, že toto číslo odpovídá většině novinek. Dílo tedy nepropadlo a zaznamenalo vřelé přijetí, nicméně kasovní hit nebo alespoň delší repertoárový kus se z něj v této chvíli ještě nestal. Samotná premiéra však proběhla za nadšeného zájmu publika a ve slavnostní atmosféře, jakou d’Albert při svých premiérách ne vždy zažíval. Uzavřel zde cenné přátelství s Leo Blechem, a tak není divu, že si Prahu zvolil znovu a Blechovi svěřil premiéru své další opery *Flauto solo*. Samotné odmítnutí vydavateli je rovněž vhodné vnímat kritickým pohledem. D’Albert neměl žádného „svého“ nakladatele a díla si nechal vydávat různými firmami. Před *Nížinou* jeho opery byly součástí katalogů Breitkopf & Härtel, Brockhaus a Bote & Bock, ostatní díla navíc Peters, Fürstner a Froberg<sup>169</sup>. Zřejmě se s *Nížinou* obrátil na Breitkopf & Härtel považuje ji za svůj do té doby nejlepší jevištní kus. Pohlédneme-li však do soupisu, Breitkopf & Härtel vydal pouze skladatelovy první tři opery, které zrovna nepatřily k těm úspěšným. Není proto divu neochota z jejich strany vrhat se do dalšího riskantního, respektive nevýnosného podniku.

---

<sup>168</sup> RAUPP (cit. v pozn. 7), s. 180

<sup>169</sup> viz soupis d’Albertových děl v MOLINARI (cit. v pozn. 14), s. 49 a s. 614-616

# 11. PRAMENY K PRVNÍ VERZI NÍŽINY

V Archivu Národního divadla v Praze se dochovaly tyto notové materiály první verze opery z původní pražské premiéry Nového německého divadla:

- II. díl tištěné partitury (s. 369-628) s 2. a 3. dějstvím se signaturou 1D 505 (později upraven do podoby druhého znění vřazením zrušených stran na konec a přidáním několika ručně psaných stran se změnami). V evidenci ND je však partitura vedena jako jednosvazková, první díl byl tedy zřejmě ztracen již před zařazením do archivu ND.
- čtyři původní tištěné klavírní výtahy pod signaturou 761 s individuálními čísly 761/7,17,18,19. Poslední z nich (761/19) byl patrně zároveň režijní knihou premiéry<sup>170</sup>.
- party orchestrálních hlasů ve dvou krabicích se signaturou 255, každý hlas je očíslován černým číslem v rozsahu 1-40, na obálkách je německý název hlasu přelepen bílým papírem se strojopisným názvem v italštině a všechny nesou navíc nové společné červené číslo 14.

V následujících tabulkách je seznam všech orchestrálních a zpěvních hlasů první verze opery z archivu ND z dvou krabic se signaturou 255. Prvý přehled zobrazuje party sólistů a orchestru, krom signatury je uvedeno i viditelné černé a červené číslo z dřívější doby, název hlasu je totožný s názvem na bílém štítku z doby ND. Druh značí formu vzniku – tisk nebo písmena (A – velmi precizní rukopis, B – horší rukopis, C – pozdější rukopis), sloupec příloha odkazuje do příloh na konci diplomové práce, poznámky zachycují jen spojitosti k NDT a původní verzi opery:

---

<sup>170</sup> viz příloha č. 9

pořadí	signatura	černé číslo	červené číslo	název hlasu	druh	příloha č.	poznámka
1	255		14	Nando	tisk		s. 1-52 klavírního výtahu, vytrženo?, český zpěvní text tužkou
2	255		14	Nando	B		
3	255		14	Tomas	B		
4	255		14	Moruccio	B		
5	255		14	Antonia	C		novější, pouze druhá verze, razítko Eigentum des Direktor Leopold Kramer <sup>171</sup>
6	255	1	14	Violino I	A	1	údaj o generální zkoušce a přítomnosti d'Alberta
7	255	2	14	Violino I	A	2	údaje o prvních provedeníh
8	255	3	14	Violino I	A		
9	255	4	14	Violino I	A	3,4,5,6	foto ukázky - navázání druhého a třetího dějství, starý a nový konec
10	255	5	14	Violino II	A		reprízy 1903 + 1918/19
11	255	6	14	Violino II	A		část repríz 1903-33
12	255	7	14	Violino II	A		část repríz 1922-33
13	255	8	14	Viola	A		reprízy 1919-33
14	255	9	14	Viola	A		
15	255	10	14	Violoncello	A		
16	255	11	14	Violoncello	A		
17	255	12	14	Contrabass	A		
18	255	13	14	Contrabass	A		
19	255	14	14	Flauto I	B		reprízy 1921-33
20	255	15	14	Flauto II	B	7	reprízy 1903-33, podpis Josef Máša

<sup>171</sup> vlastně sem tento hlas nepatří, ale rovněž pochází ještě z éry NDT a je osamoceným exemplářem druhé verze opery mezi souborem not krabice 255

21	255	16	14	Flauto III piccolo	B		reprízy 1913-33
22	255	17	14	Oboe I	B		
23	255	18	14	Oboe II	B		reprízy 1918-33
24	255	19	14	Oboe III et corno inglese	B		reprízy 1903-1928, 1903-Alois Krásný
25	255	20	14	Clarinetto I	B		reprízy 1918-33
26	255	21	14	Clarinetto II	B		
27	255	22	14	Clar.III et Clar.basso.	B		reprízy 1903-33
28	255	23	14	Fagot I	A		reprízy 1903-28 + list se s. 287-8 z klav. výtahu
29	255	24	14	Fagot II	B		reprízy 1903-33, délka po první akt 1h 26,5m
30	255	25	14	Fagot III et. Contrafagot.	B		reprízy 1903-33, jména kapelníků
31	255	26	14	Corno I	A		reprízy 1918-32
32	255	27	14	Corno II	B		reprízy 1918-20
33	255	28	14	Corno III	B		
34	255	29	14	Corno IV	B		
35	255	40	14	Harfa	A	8	nápis na s. 12: 20 Proben, 4 Aufführungen, Blech! D'Albert 1903

Z uvedeného výčtu i dle číslování vyplývá, že chybí hlasy: trubky I-III, pozouny I-III, tuba, kastaněty, všechny bicí, triangel, činely. Podle údajů z katalogu archivu ND je ale obsah partů kompletní, zřejmě tedy opět byl ztracen již před zařazením do fondu ND.

- v krabicích se signaturou 255 se dále nacházejí tištěné party sboru:

13x	soprán	černá čísla částečně zakryta bílými přelepky italských názvů
13x	alt	černá čísla A14-A26
15x	tenor	černá čísla T1-T15
13x	bas	černá čísla B[1]6, B17-B28

u nich je tištěný part Nanda sestávající ze s. 1-52 klavírního výtahu

Mimo první verze jsou v archivu ND uloženy notové materiály druhého znění:

klavírní výtahy a český part Nuri pod signaturou 761, opisy rolí Nanda, Tommasa, Moruccia a Antonie v krabici se signaturou 255, v jiné části archivu pod číslem 761 (možná již na jednom místě) jsou ještě party činelů (kompletní opera), housle I,II,II, viola, violoncello – pouze předehra, 2x klarinet za scénou s razítkem „Archiv českého zemského a Národního divadla v Praze“ a český překlad libreta<sup>172</sup>.

Materiály první verze z archivu ND sloužily i k sestavení vlastního znění Státní opery, která má ve svém archivu uloženu fotokopii II. dílu partitury pod číslem 71-P-2<sup>173</sup> a klavírní výtah z ní provozované verze. Zde je také přítomna tištěná partitura druhého znění bez původní titulní strany a obsahu s obsazením, proto nenese jakékoliv označení vydání, pouze má razítko: „František Soukal | Moravské hudební nakladatelství | Brno – Palác Typos“. Číslování a formát stran jsou shodné s partiturou první verze, pouze neobsahuje strany s vypuštěnými částmi a změněné pasáže jsou tištěné jiným formátem<sup>174</sup> a jejich číslování je nastaveno tak, aby bylo v souladu s ostatními stranami<sup>175</sup>. V některých místech je ručně připsaný český text libreta.

Pro potřeby komparace obou verzí sloužil též klavírní výtah druhé verze opery vydaný v nakladatelství Bote & Bock nesoucí dataci: „Copyright 1903 by Eugen d'Albert, Berlin“ a

<sup>172</sup> podrobnější popis pramenů k první verzi lze nalézt v následující kapitole

<sup>173</sup> viz příloha č. 11

<sup>174</sup> oproti ručně psaným v partituře z ND

<sup>175</sup> např. číslování s. 626a - 626d



„English translation copyright 1908 by Ed. Bote & G. Bock, Berlin“. Dvojazyčný klavírní výtah s razítkem „Antikvariát Barvič a Novotný“ je v soukromém vlastnictví autora diplomové práce.

## 11.1. POPIS PRAMENŮ

Všechny notové materiály první verze byly při dalším provozování upraveny do podoby druhého znění. V partituře byly zrušené strany vřazeny na konec a ručně doplněny chybějící, v klavírních výtazích a v orchestrálních hlasech byly škrtnuty a vloženy ručně psané nové, místy byly vypuštěné části sepnuty svorkou nebo sešity. Stav lze dobře demonstrovat na partu Violino I s černou číslicí 4 z krabice se signaturou 255. Na původní konec 2. dějství je v nové verzi plynule navázáno<sup>176</sup> malým přemostěním<sup>177</sup>. Starý závěr opery<sup>178</sup> je pak nahrazen novým<sup>179</sup>. Ne vždy je to však obdobně ideální – staré verze jsou často přelepené nebo i slepené dohromady. Tištěná partitura opery neoznačuje jednotlivé plynule navazující scény, ty jsou však vyznačeny v klavírních výtazích. Původní verze obsahuje pouze údaj: „Copyright 1903 Eugen d'Albert, Berlin“, partitura má navíc vytištěno: „Eigentum des Komponisten“<sup>180</sup>. U druhého znění je v klavírním výtahu také uveden rok 1903, čímž se může naznačovat, že se jedná o dílo z roku 1903 a nové znění vlastně jen škrtá několik scén a téměř nepřidává novou hudbu nebo šlo o zachování copyrightu. Klavírní výtahy 2. znění opery vyšlé v nakladatelství Bote & Bock vznikly ze stejných ploten jako první verze, pouze se změnilo číslování stran, u škrtnů nebo úprav byla upravena velikost okolních taktů tak, aby mohlo být navázáno původními plotnami. Klavírní výtah druhé verze má jen v obsahu doplněny chybějící jména postav u některých scén a obsah nově uvádí i čísla stran. Rovněž byl změněn titulní list, v obou případech ale zmiňuje autora výtahu Ottu Singera. Použitá partitura druhé verze se zase naopak snaží dodržet původní stránkování a číslování vypuštěných míst přeskakuje, plotny jsou shodné s první verzí, pouze změněné úseky mají nový formát. Klavírní výtah 761/19 nese na titulní straně modrou voskovkou jméno režiséra von Wymetala a datum Prag November 1903<sup>181</sup>. Pravděpodobně tedy jde o jeho režijní knihu. Stejnou voskovkou nebo tuhou jsou pak v notách dlouhými tahy vyznačována určitá místa, někdy ovšem velmi volně. Jejich smysl se mi nepodařilo rozluštit,

---

<sup>176</sup> viz příloha č. 3

<sup>177</sup> viz příloha č. 4

<sup>178</sup> viz příloha č. 5

<sup>179</sup> viz příloha č. 6

<sup>180</sup> což odpovídá informaci, že skladatel musel dílo zprvu vydat vlastním nákladem, viz příloha č. 11

<sup>181</sup> viz příloha č. 9

navíc stejnou barvou jsou i některé úpravy v orchestrálních hlasech, proto nelze snadno přisoudit autorství. Kromě nich jsou pak stejně jako v ostatních pramenech zápisy z pozdějších let. Všechny materiály popisované první verze obsahují razítko: „Deutscher Theater-Verein in Prag 1905“ a dále „Bücherei der Deutschen Theater in Prag“. Původní klavírní výtahy a party sboru s tištěným Nandem byly orazítkovány: „Eigentum von Director Angelo Neumann“, orchestrální hlasy mají na deskách i uvnitř naopak razítko: „Eigentum von Director Heinrich Teweles<sup>182</sup>“, mohlo se tam dostat při přebírání majetku divadla nebo při novém uvedení roku 1913<sup>183</sup>. V majetku divadla musela být i partitura druhého znění, podle kterého byly následně upraveny ostatní noty. V archivu ND se dále nachází po Novém německém divadle více než deset klavírních výtahů druhého znění a rozepsané party Nanda, Moruccia a Antonie.<sup>184</sup> Z poválečné doby mají všechny noty razítko „Divadlo Pátého května archiv“ (asi 1945). Ze stejného období zřejmě pochází bílé přelepky německých názvů nástrojů na italské na obálkách orchestrálních hlasů a sboru. Jelikož je místy u sopránů přelepeno též černé číslo unikátní pro každý jednotlivý part, nelze říci, zda byly při přebírání českou správou všechny hlasy ještě kompletní.

Hráči si do svých not často značili data provedení, nikde však až do poloviny třicátých let není údaj, který by mluvil o půjčování not mimo divadlo. V partech lze u nich nalézt i zřejmě česká jména hráčů<sup>185</sup>. Od poloviny třicátých let do čtyřicátých se objevují různá data s mimopražskými městy z třicátých a čtyřicátých let<sup>186</sup> a to německy<sup>187</sup> i česky.<sup>188</sup> Kromě dat lze vyčíst také jména kapelníků<sup>189</sup>, nachází se zde i údaj o generální zkoušce 14. 11. 1903<sup>190</sup> nebo o počtu všech zkoušek před premiérou<sup>191</sup>. Škrty z pozdějších uvedení se v notách mísí, přesto

---

<sup>182</sup> druhý ředitel Nového německého divadla

<sup>183</sup> přímo je i napsáno hráči v notách, že se jedná již o jeho ředitelství – viz příloha č. 2

<sup>184</sup> razítko „Eigentum des Direktor Leopold Kramer“

<sup>185</sup> viz příloha č. 7

<sup>186</sup> divadlo už operu po roce 1933 nehrálo

<sup>187</sup> Carlsbad, Eger, Iglau, Znoim – např. obal Clarinetto III

<sup>188</sup> Písek, Tábor ze 40. let, občas v notách i český nápis s pokyny pro hraní na malém jevišti – např. obal Fagot I

<sup>189</sup> např. obal Fagot III

<sup>190</sup> viz příloha č. 1

<sup>191</sup> viz příloha č. 8

možná ani na premiéře opera nezazněla bez škrťů<sup>192</sup> díky drobným zkratkám na začátku třetího dějství nebo šlo o zásahy bezprostředně po provedení, kdy mohl d'Albert provést některá drobná krácení spolu s Blechem a Wymetalem<sup>193</sup>. Mnohde je na konci jednotlivých dějství zaznamenána minutáž, ale pochází asi až z pozdější doby. Mezi lety 1918 až 1933 byla opera téměř každý rok hrána, což potvrzují i zápisky hráčů<sup>194</sup>.

---

<sup>192</sup> NĚMEČEK (cit. v pozn. 32), s. 247, jinde nezmiňováno, informace nemusí být přesná vzhledem k pozdějším zásahům do notových materiálů

<sup>193</sup> LUDVOVÁ (cit. v pozn. 15) čerpala informaci z dobového tisku, další prameny však nenasvědčují nic o angažmá Wymetala nebo Blecha v revizi Nížiny

<sup>194</sup> viz příloha č. 7

## 12. SROVNÁNÍ VERZÍ

Z uvedených pramenů je možno obnovit kompletní znění 2. a 3. dějství první verze a s chybějícími hlasy i zbytek díla podpořeno existencí klavírních výtahů obou verzí. Následující přehled uvádí stručně všechny změny:

V 1. jednání byla vypuštěna V. (od začátku IX.) scéna, v níž se dovídáme, že se má Sebastiano oženit s dcerou starosty, následující scéna (ve verzi 1905 V.) obsahuje na začátku navíc krátké přemostění a konec ze zmizelé scény. Další drobné škrty (vždy zhruba jedna strana v klavírním výtahu) jsou v VIII. a X. scéně verze 1905. Tři škrty se nacházejí v XI. scéně včetně líčení o souboji s vlkem. Ve 2. jednání se pak nacházejí dva drobné vypuštěné úseky v I. scéně a jeden ve III. scéně. Kromě toho došlo na několika místech k malým změnám textu (vždy jen jedno slovo). Z původního třetího jednání bylo zrušeno prvních šest výstupů a ostatní byly připojeny na konec jednání druhého, kde pro napojení zmizel z původně poslední (VII.) scény závěrečný takt. Následující VIII. scéna verze 1905 v sobě nejprve zahrnuje krátký útržek z bývalé III. scény 3. dějství, kde Tommaso Sebastianovi oznamuje, že překazil jeho svatbu, dále pak mimo její začátek přebírá obsah bývalé VII. scény třetího dějství. Zbylé scény IX. a X. 1905 jsou pak následujícími scénami VIII. a IX. bývalého třetího dějství. Verze 1905 přináší hudebně nový konec opery, v němž kromě tématu vlka na začátku zaznívá i jeden z motivů hor, finále je pojato ve stylu závěrů veristických oper s plným orchestrem. Původní závěr je méně patetický a nabízí se zde srovnání s Janáčkovým koncem *Její pastorkyně*.

Nic z toho mimo dvě obnovená místa z poslední scény prvního dějství (známý Pedrův výstup o souboji s vlkem, v němž je navíc zmíněno, že vlk zahynul) nebylo zahrnuto v nastudování dirigenta Griffithse. Hlavním přínosem jeho verze bylo obnovení třetího jednání se všemi výstupy.

Souhrnný přehled rozdílů je zaznamenán v tabulce na další straně.

## 12.1. POŘADÍ SCÉN DLE KLAVÍRNÍCH VÝTAHŮ

verze 1903		verze 1905	
pořadí	osoby	pořadí	osoby
<i>předehra</i>		<i>předehra</i>	
I.	Pedro, Nando	I.	Pedro, Nando
II.	Sebastiano, Marta, Tommaso, Nando	II.	Sebastiano, Marta, Tommaso, Nando
III.	Pedro, Sebastiano, Tommaso	III.	Pedro, Sebastiano, Tommaso
IV.	Pedro, Nando	IV.	Pedro, Nando
<i>1. dějství</i>		<i>1. dějství</i>	
V.(I.)	Moruccio, Pepa, Antonia, Rosalia	V.(I.)	Moruccio, Pepa, Antonia, Rosalia
VI.(II.)	předešlí, Nuri	VI.(II.)	předešlí, Nuri
VII.(III.)	předešlí, Marta	VII.(III.)	předešlí, Marta
VIII.(IV.)	Marta (sama)	VIII.(IV.)	Marta (sama)
IX.(V.)	Tommaso, Moruccio, Pepa, Rosalia, Antonia, Nuri		
X.(VI.)	Moruccio, Tommaso	IX.(V.) <sup>195</sup>	Nuri, Pepa, Rosalia, Antonia, lid, Moruccio, Tommaso
XI.(VII.)	Pedro, Moruccio, Nuri, Antonia, Rosalia, Pepa, muži a ženy	X.(VI.)	Pedro, Moruccio, Nuri, Antonia, Rosalia, Pepa, muži a ženy
XII.(VIII)	předešlí, Sebastiano, později	XI.(VII.)	předešlí, Sebastiano, později

<sup>195</sup> škrtnuta IX. scéna verze 1903 ze s. 95-99, namísto toho je zde na s. 95-96 nový krátký propojovací úvod + konec škrtnuté IX. scény (s. 96) a dále pak navázání původně X. scény z verze 1903

.)	Marta, Nuri, Rosalia, Antonia, Pepa		Marta, Nuri, Rosalia, Antonia, Pepa
XIII.(IX.)	Marta, Sebastiano	XII.(VIII.) <sup>196</sup>	Marta, Sebastiano
XIV.(X.)	předešlí, Pedro, Rosalia, Antonia, Pepa, Nuri, muži a ženy, později Tommaso	XIII.(IX.)	předešlí, Pedro, Rosalia, Antonia, Pepa, Nuri, muži a ženy, později Tommaso
XV.(XI.)	Sebastiano, Tommaso, Moruccio	XIV.(X.) <sup>197</sup>	Sebastiano, Tommaso, Moruccio
XVI.(XII.)	Pedro, Marta	XV.(XI.) <sup>198</sup>	Pedro, Marta
<i>2. dějství</i>		<i>2. dějství</i>	
XVII.(I.)	Pedro, Marta, Nuri (za scénou)	XVI.(I.) <sup>199</sup>	Pedro, Marta, Nuri (za scénou)
XVIII.(II.)	Pedro, Nuri, později Marta	XVII.(II.)	Pedro, Nuri, později Marta
XIX.(III.)	Marta, Tommaso	XVIII.(I II.) <sup>200</sup>	Marta, Tommaso
XX.(IV.)	Tommaso, Rosalia, Antonia, Pepa, Nuri	XIX.(IV.) <sup>201</sup>	Tommaso, Rosalia, Antonia, Pepa, Nuri

<sup>196</sup> škrť odpovídající s. 136-137 XIII. scény verze 1903

<sup>197</sup> škrť odpovídající s. 149 XV. scény verze 1903

<sup>198</sup> 1. škrť odpovídající s. 168-169 XVI. scény verze 1903,  
2. škrť odpovídající s. 173-174 XVI. scény verze 1903,  
3. škrť odpovídající s. 181-182 XVI. scény verze 1903

<sup>199</sup> 1. škrť odpovídající s. 192 XVII. scény verze 1903,  
2. škrť odpovídající s. 195 XVII. scény verze 1903

<sup>200</sup> škrť odpovídající s. 207-208 XIX. scény verze 1903

<sup>201</sup> od s. 218 do s. 225 je následně vyřazovaná balada o sv. Michaelovi

XXI.(V.)	předešlí, Pedro	XX.(V.)	předešlí, Pedro
XXII.(VI .)	Pedro, Marta	XXI.(VI .)	Pedro, Marta
XXIII.(V II.)	Marta, Pedro, Sebastiano, muži a ženy	XXII.(V II.) <sup>202</sup>	Marta, Pedro, Sebastiano, muži a ženy
<i>3. dějství</i>			
XXIV.(I.)	dělníci z mlýna, Pepa, Antonia, Rosalia		
XXV.(II.)	Pepa, Antonia, Rosalia, Sebastiano		
XXVI.(II I.)	Sebastiano, Tommaso		
XXVII.(I V.)	Tommaso, Pepa, Antonia, Rosalia, Marta, Nuri		
XXVIII.( V.)	Marta, Nuri		
XXIX.(V I.)	Marta sama		
XXX.(VI I.)	Sebastiano, Marta	XXIII.( VIII.) <sup>203</sup>	Tommaso, Sebastiano, Marta
XXXI.(V III.)	předešlí, Pedro	XXIV.(I X.)	předešlí, Pedro

<sup>202</sup> ubrán poslední takt proti scéně XXIII verze 1903 (s. 279)

<sup>203</sup> škrtnuty XXIV. a XXV. scéna verze 1903 (s. 280-287), použita hudba ze začátku XXVI. scény verze 1903 (ze části s. 287 a s. 288, zbytek XXVI. scény verze 1903 a scén XXVII – XXIX verze 1903 škrtnut, hudba dále pokračuje scénou XXX. verze 1903, která zde má jiný začátek



XXXII.(I X.)	předešlí, muži a ženy, Pepa, Rosalia, Antonia, Nuri, Tommaso	XXV.(X. ) <sup>204</sup>	předešlí, muži a ženy, Pepa, Rosalia, Antonia, Nuri, Tommaso
-----------------	---	-----------------------------	---

---

<sup>204</sup> od s. 287 má opera jiný konec oproti předchozímu znění XXXII. scény verze 1903 od s. 322

## 13. DRUHÁ VERZE

Po pražské premiéře d'Alberta odmítli vydavatelé, což jej velmi zasáhlo<sup>205</sup>: „*Dann beschrift er den Leidensweg zu den Häusern namhafter Verleger. ‚Tiefland‘ war inzwischen auf seine Kosten gestochen und gedruckt worden. Zehntausend Mark bedeuteten eine empfindliche Last. Keiner war gesonnen, sie ihm abzunehmen oder mit ihm zu tragen. Obwohl beinahe alle Inhaber führender Verlagsgesellschaften der Uraufführung beigewohnt hatten, unternahm d'Albert demütigende Bittgänge, um in persönlicher Aussprache von dem Wert des Werkes zu überzeugen. Die unverblümten Absagen versetzen ihn in einen Zustand tiefster Niedergeschlagenheit, die ihn nach der erfolglosen Auseinandersetzung mit dem alten Fürstner so überwältigte, daß er sich auf die Treppe setzte und Weinte.*“. Přesto nebylo ještě nic ztraceno a d'Albert měl zajištěno uvedení *Nížiny* v Lipsku. Případný úspěch by posílil jeho pozici při vyjednávání s nakladatelskými domy. Výsledek nakonec vyústil ke vzniku nové verze provedením revizí.

---

<sup>205</sup> RAUPP (cit. v pozn. 7), s. 180

## 13.1. NEÚSPĚCH V LIPSKU A TLAKY VYDAVATELE

D'Albertovy naděje se tedy upínaly na plánované lipské provedení. Zde se však již nemohl spolehnout na tak přátelské prostředí, jaké mu poskytla Praha. Přesto nečekal vyložený neúspěch: *„Alles Sinnen sammelte sich zuversichtlich um die Erstaufführung von ‚Tiefland‘ in Leipzig. Die städtische Oper hatte zur gleichen Zeit wie Prag abgeschlossen, aber durch hindernde Schwierigkeiten war die Aufführung bis jetzt zurückgestellt. Am 17. Februar 1904 erlebte der Meister den ersten Mißerfolg der Oper in verschärfter Fassung. Niemand fand Beachtliches an dem Stück! Es schien vor den Augen seines Schöpfers für immer zu versinken. Direktor Staegemann machte aus seiner mißfälligen Ablehnung ebensowenig ein Geheimnis wie die Intendanten der Königlichen Opern in Berlin und Dresden, Hülfen und von Seebach. Der einzige, der nicht alle Hoffnungen verlor, war Kommerzienrat Dr. Bock. Er begnügte sich nicht damit, nach dem ersten Aufzug das Theater überlegen lächelnd zu verlassen. Er sah tiefer erkannte Mängel, deren Beseitigung förderlich sein mußte! Vor allen Dingen wünschte er die Zusammenziehung der beiden letzten Aufzüge. D'Albert leuchtete der Vorschlag ein, aber die Umsetzung in die erfüllende Tat erfolgte erst später.“*<sup>206</sup> Přesto by bylo v budoucnu vhodné reakci lipské kritiky podrobit hlubšímu zkoumání, protože stejně jako v případě pražské mohl být její obraz prostředkováný Rauppem zjednodušen. Stejně tak není jasné, zda-li d'Albert vůbec neuvažoval o světové premiéře zde, pokud je pravdivou skutečnost, že zdejší premiéra měla původně proběhnout v těsné blízkosti pražské.

Eugen d'Albert se tedy nakonec nechal dotlačit k provedení určitých změn, zejména škrťů, ačkoliv to pro něho bylo mnohdy ponižující<sup>207</sup>: *„Während der Leipziger Aufführung war auch Kommerzienrat Dr. Bock anwesend und machte Eugen den Vorschlag, unbedingt die letzten beiden Aufzüge zussamenzuziehen und zu kürzen, wodurch die Dramatik erheblich gesteigert würde. Wie schon erwähnt, kam dann ein Vertrag mit Bote & Bock zustande, der jedoch für Eugen zunächst keine günstigen Bedingungen enthielt“*. Práce na revizi probíhala v létě 1904, jak popisuje Pangelsová: *„Jetzt widmete er sich vordringlich der Umarbeitung der beiden letzten Aufzüge von ‚Tiefland‘, die er nach dem Rate Dr. Bocks in einem zusammenfaßte. Das*

---

<sup>206</sup> RAUPP (cit. v pozn. 7), s. 180

<sup>207</sup> PANGELS (cit. v pozn. 8), s. 221

war schwierig und ging ihm nahe, denn es galt Verzicht zu leisten auf einige ihm außerordentlich gelungen erscheinende Melodien und Passagen. Aber es sollte nun einmal nicht anders sein, wollte er seinen neuen Verleger nicht enttäuschen.“. V novém znění byla opera poprvé provedena v Magdeburku 16. 1. 1905, kde se jí dostalo vřelého přijetí, ani zde to však nebyl dlouhotrvající úspěch, zhruba obdobně jako v Praze. „In Magdeburg wurde die Oper zum erstenmal nach der Umarbeitung gegeben, aber auch dort erlahmte die Nachfrage bald. Hochwertige Aufführungen in Straßburg, Frankfurt a. M. und Freiburg i. Br. brachten Augenblickserfolge ein.“.<sup>208</sup> Přesto opera také znovu propadla<sup>209</sup>: „Inzwischen gab es unliebsame Ereignisse mit ‚Tiefland‘ in Zürich. Obwohl Eugen und auch Rudolph Lothar freundschaftlich verbunden waren mit dem Intendanten Reucker, dem nachmaligen Generalintendanten der Sächsischen Staatstheater in Dresden, wollte es der Teufel, daß die Zürcher Erstaufführung eine geradezu vernichtende Kritik in der ‚Neuen Zürcher Zeitung‘ bekam. Es war fast ein Witz, daß das gleiche Blatt in seiner nächsten Ausgabe einen vollen Erfolg der Oper aus Berlin veröffentlichte. Heute so, morgen anders. Das Publikum war von ‚seinem‘ Kritiker gleichsam vorprogrammiert, und kein Mensch hielt es in Zürich für nötig, sich ‚Tiefland‘ anzusehen. Wegen Zuschauermangels wurde das Stück nach drei Aufführungen abgesetzt“. Stále tedy nepřišel rozhodující úspěch a d’Albert přes provedené ústupky se nesetkával ani s větší podporou ze strany vydavatele<sup>210</sup>: „Man sollte meinen, der Verlag Bote & Bock täte das Seine an Propaganda und ausreichendem Notenmaterial, das an alle diejenigen Bühnen ginge, die das Werk noch nicht angenommen hatten. Aber offensichtlich ging es nicht ohne Eugens persönlichen Einsatz, der unermüdlich und immer wieder für seine schönste Oper zu Felde ziehen mußte und die Reklametrommel auf jede nur denkbare Weise rühren, was ihm – seiner ganzen Veranlagung nach – absolut nicht behagte.“. Úspěch se konečně dostavil při uvedení v Komické opeře v Berlíně<sup>211</sup>: „Nur wenige Monate vergingen, da sollte sich das Geschick von ‚Tiefland‘ entscheiden. Am 9. Oktober 1907 kam das Werk, dirigiert von dem Kapellmeister der Komischen Oper in Berlin, Tango, von Regisseur Gregor inszeniert, in einer wahrhaft glänzenden Aufführung heraus. In den Hauptrollen die Labia als Marta, Merkel und Zador als Pedro und Sebastiano. Die Berliner Zeitungen überschlugen sich in

---

<sup>208</sup> RAUPP (cit. v pozn. 7), s. 193

<sup>209</sup> PANGELS (cit. v pozn. 8), s. 247

<sup>210</sup> idem, s. 252

<sup>211</sup> idem, s. 253

*Lobeserhebungen.“. „,Tiefland‘ hat seinen Triumphzug über die deutschen Bühnen angetreten. Die Aufführung in der Komischen Oper wird eine lange Reihe von Wiederholungen zur Folge haben“ napsal Berliner Börsen-Courier. „Der Rezensent des Börsen-Couriers irrte sich nicht. Innerhalb der nächsten vier Monate wurde ‚Tiefland‘ allein siebzigmal vor ausverkauftem Hause wiederholt. Ein überwältigender Erfolg, ein wahrhaft großes Ereignis, schlechthin das große Phänomen, auf das Eugen bisher sein Leben lang gewartet hatte.“<sup>212</sup>*

V roce 1924 d'Albert sestavil orchestrální verzi z předehry opery, která byla vydána pod opusovým číslem 34. V novém znění byla v Praze *Nížina* hrána poprvé česky operou Divadla Na Královských Vinohradech v nastudování Milana Zuny 9. 1. 1909<sup>213</sup>. Národní divadlo operu uvedlo až 29. 11. 1939 v nastudování Zdeňka Folprechta, *Nížina* se však nikdy nehrála na prknech Národního divadla, ale v tzv. Prozatímním divadle<sup>214</sup>, opera byla uváděna v letech 1939 – 1943<sup>215</sup>. Nové německé divadlo operu takto nově nastudovalo vždy už jen k přibližnému výročí premiéry: 26. 9. 1913 (dirigent Theumann) – 10 let, 9. 1. 1918 (dirigent Schick) – 15 let (tato inscenace se na rozdíl od ostatních pravidelně objevovala na repertoáru až do roku 1933) a 26. 9. 1933 (dirigent Rudolf) – 30 let<sup>216</sup>.

---

<sup>212</sup> PANGELS (cit. v pozn. 8), s. 253

<sup>213</sup> ZUZANA SÍLOVÁ, RADMILA HRDINOVÁ: Divadlo na Vinohradech 1907–2007, sv. II, Praha 2007, s. 157

<sup>214</sup> dnešní budova Hudebního divadla Karlín – tehdy náhrada za obsazené Stavovské divadlo

<sup>215</sup> viz soupis repertoáru ND na <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>, vyhledáno 2. 7. 2012

<sup>216</sup> jak postupně uvádí NĚMEČEK (cit. v pozn. 32)

## 13.2. DOPORUČENÍ KRITIKŮ

Vedle výše zmíněných obtíží a požadavců nakladatelů mohla na d'Alberta působit též doporučení recenzentů. Již při pražské premiéře se objevovaly kritické hlasy, že dílo je příliš dlouhé. Tagblatt diváky upozorňoval na pouze jedinou pauzu<sup>217</sup>: *„Eine längere Pause ist nur zwischen dem 1. und 2. Akte. Zwischen dem Vorspiel und 1. Akt, sowie zwischen dem 2. und 3. Akt findet keine Pause statt.“*. Zkrácení na nejlépe dva akty navrhoval kritik Abendblattu: *„Dasselbe würde – soweit eine vorläufige Beurteilung nach einmaligen flüchtigen Hören möglich ist – gewinnen, wenn sich die glücklichen musikalischen Einfälle zusammenziehen und etwa auf zwei Akte konzentrieren ließen. Die Wiederholungen und Längen der vieraktigen Oper schwächen die Empfänglichkeit des Zuhörers für die Geschehnisse ab, die erst im vorletzten Akt in's eigentlich Lebendige gehen“*<sup>218</sup>. Batkovi se nelíbila některá čísla Nuri, jedním z nich mohla být zmiňovaná balada o sv. Michaelovi: *„Dagegen bilden die geschlossenen Nummern Nuris, dieser auch vom Librettisten verzeichneten Kindergestalt, just nicht die starken Stellen der Partitur.“*<sup>219</sup> K zestručnění d'Alberta nabádala i česká kritika<sup>220</sup>: *„nelze však zamlčeti, že důsledné provádění vyložených zásad během úplných tří jednání působí jednotvárně. Vadu tuto sesiluje arci nanejvýš okolnost, že sice mistrným ovládním technických prostředků, ne však svérázem invence vynikající hudba D'Albertova nevalí se tu mocným polyfonním, symfonickým tokem hudebního dramatu, nýbrž spíše nazvíce jen mělkým tokem homofonie, byť i až na několik banálních míst náladu barvitě a duchaplně naznačovala.“*. Některými návrhy se d'Albert řídil, jak popisuje další podkapitola.

---

<sup>217</sup> Prager Tagblatt 1903, č. 312, 15. 11., s. 11

<sup>218</sup> Prager Abendblatt 1903, č. 261, 16. 11., s. 4

<sup>219</sup> Bohemia 1903, č. 315, 18. 11., s. 1 (příloha Beilage zur Bohemia)

<sup>220</sup> Dalibor 1903, č. 48, 5. 12., s. 1

### 13.3. DRAMATURGICKÉ ZMĚNY

D'Albert tedy vyšel vstříc přání kritiků a nakladatele a provedl krácení. Okamžitě po premiéře bylo dílo označeno veristickým. Zde však mohlo docházet k nesouladu očekávání diváků zvyklých od takových děl na uměřenou délku, často jednoaktovou. Dle údajů z cedulí a tisku ovšem *Nížina* dosahovala dvě a tři čtvrtě hodinové délky, navíc pouze s jedinou přestávkou. Při uvedení díla Státní operou byly sice zachovány některé škrty, ale opera byla proložena dvěma přestávkami, délka představení byla o téměř půlhodiny delší, proto i uváděný čas z divadelní cedula je nutno brát spíše za orientační. Přes populární melodie tak musela pozornost části publika nutně ochabovat. Celý proces ještě podporovalo opakování melodických témat dané d'Albertovou kompoziční technikou. Stažením opery na dvě dějství d'Albert udržel dramatické napětí z konce druhého dějství až do finále opery. V původní verzi uvěznění Marty střídala opona a publikum muselo na závěrečný souboj Pedra se Sebastianem čekat. I tím se přibližoval k estetice novoitalského veristického směru, stačí jen vzpomenout na rychlou smrt hrdinek veristických oper, která je v protikladu s dlouhým umíráním Gildy, která již prakticky mrtvá znovu a znovu ožívá a vyzpívává svůj afekt. D'Albert se snažil škrty příliš nenarušit plynulost hudby a logiku děje. Divák tak pouze přichází o informaci, že Sebastiano se chce brát dceru starosty (z jiné „nížiny“?). Přemostění mezi koncem druhého dějství a zbytkem třetího bylo vytvořeno vypreparováním krátkého Tommasova výstupu z původní třetí scény zrušeného aktu. Jiným problematickým místem mohl být krátký sbor mlýnské chasy ze začátku třetího dějství. Sám neměl pro dějovou linii žádný význam, byl zato poměrně náročný na interpretaci. Sbor zpíval zčásti a capella, což vyžadovalo intonační přesnost. Dovolím si tvrdit, že při novodobém provedení Státní operou nezazněl tento sbor ani jednou čistě a byl bezesporu nejslabším místem hudebního nastudování. Jeho odstraněním tak d'Albert snížil nároky k provozování díla. Neméně zajímavým aspektem je nový hudební konec opery. V původní verzi závěr nedoprovázelo velké orchestrální finále, ale jen komorní katarze, při níž Pedro s Martou odcházejí do hor. Nabízí se zde srovnání s Janáckovým závěrem *Její pastorkyně*. V původní podobě také chybělo široce instrumentované finále, které se stalo předmětem Kovařovicových změn. I zde d'Albert patrně vyhověl zvyku diváků na velkolepý závěr, jakým disponuje např. *Andrea Chénier*. Jiná místa naopak d'Albert zachoval jako dříve zmíněnou Baladu o sv. Michaelovi. Inscenační praxe v tomto posléze rozhodla za něho. Pochopitelně nevyhověl

výtkám na užitou kompoziční techniku, přesto alespoň zkrácením omezil pro část kritiky nadměrné množství opakování motivů.



## 14. KRITIKY K PREMIÉŘE NÍŽINY

Soupis vznikl na základě studia dostupného dobového tisku, přepisy zachovávají původní gramatiku. Vynechána byla pouze krátká sdělení o repertoáru (např. Morgen „*Tiefland*“) a v poznámce je uvedeno, pokud byl vynechán přepis děje opery. Řazení je chronologicky dle dat a dále v posloupnosti dle výnamu zpráv Prager Tagblatt – Bohemia – Prager Zeitung – Prager Abendblatt – Neue Freie Presse – Dalibor.

### **Bohemia 1903, č. 309, 12. 11., s. 3 (příloha Beilage zur Bohemia)**

Heute werden unter persönlicher Anteilnahme Eugen d'Alberts die Bühnenproben zu der Oper „Im Tiefland“ wieder aufgenommen.

### **Prager Tagblatt 1903, č. 310, 13. 11., s. 6**

Nebenmorgen Sonntag findet die Uraufführung von Eugen d'Albert's „Im Tiefland“ unter Leitung von Leo Blech statt. Auch der Verfasser des Textbuches, der hervorragende Wiener Schriftsteller Rudolf Lothar, dem unsere Bühne eine Reihe erfolgreicher Werke verdankt, wird der Aufführung beiwohnen. In den Hauptrollen sind beschäftigt die Damen Alföldy, Frank, Reich, Carmasini, Förstel und Herren Aranyi, Hunold, Haydter, Frank, Pauli. Die Handlung des Stückes spielt teils auf einer Hochalpe der Pyrenäen. Die Regie führt Hr. von Wymetal. Dr. Otto Briesemeister befindet sich bereits auf dem Wege vollständiger Herstellung und wird daher bereits am Dienstag, bei der ersten Wiederholung seine künstlerische Thätigkeit als Pedro aufnehmen.

### **Prager Tagblatt 1903, č. 311, 14. 11., s. 8**

Morgen Sonntag findet in Anwesenheit des Komponisten Eugen d'Albert und Dr. Rudolf Lothar die Uraufführung des Musikdramas „Im Tiefland“ statt. Die Besetzung ist folgende: Sebastiano – Herr Hunold, Tomaso – Herr Haydter, Moruccio – Herr Frank, Martha – Fräul.

Alföldy, Pepa – Frau Frank, Antonia – Frl. Reich, Rosalia – Frl. Carmasini, Nuri – Frl. Förstel, Pedro – Herr Aranyi. Eine Reihe hervorragender Bühnenleiter und Musikautoritäten werden dieser Aufführung bewohnen.

#### **Bohemia 1903, č. 311, 14. 11., s. 2 (příloha Beilage zur Bohemia)**

Morgen (Sonntag) findet in Anwesenheit des Komponisten Eugen d'Albert und Dr. Rudolf Lothar die Uraufführung des Musikdramas „Im Tiefland“ statt. Die Besetzung ist folgende: Sebastiano – Herr Hunold, Tomaso – Herr Haydter, Moruccio – Herr Frank, Martha – Fräul. Alföldy, Pepa – Frau Frank, Antonia – Frl. Reich, Rosalia – Frl. Carmasini, Nuri – Frl. Förstel, Pedro – Herr Aranyi. Eine Reihe hervorragender Bühnenleiter und Musikautoritäten werden dieser Aufführung bewohnen.

#### **Prager Tagblatt 1903, č. 312, 15. 11., s. 25**

Sonntag, 15. November. 27. Abonn.-Vorst. 3. S.

Zum erstenmale:

Tiefland

Musikdrama in einem Vorspiel und 3 Aufzügen nach A. Guimera von Rudolf Lothar. Musik von Eugen d'Albert.

Sebastiano, ein reicher Grundbesitzer.....	Erich Hunold
Tommaso, der Aelteste dr Gemeinde.....	Alexander Haydter
Pedro, ein Hirte.....	Desider Aranyi
Moruccio, Mühlknecht.....	Mathieu Frank
Marta.....	Irene Alföldy
Pepa.....	Martha Frank
Antonia.....	Elsa Reich
Rosalie.....	Lina Carmasini
Nuri.....	Gertrud Foerstel
Nando, ein Hirte.....	Josef Pauli
Der Pfarrer.....	***

Kaffaeröffn. 6 U.

Anf. 7 U.

Ende gegen ¾ 10 U.

### Prager Tagblatt 1903, č. 312, 15. 11., s. 10-11

Es ist eine Errungenschaft unserer Zeit, daß die Komponisten sich die Texte zu ihren Opern, wenn sie sie nicht selbst verfassen, von Dichtern arbeiten lassen: lange genug hat es gebraucht, bis man zu der Erkenntnis kam, daß auch ein Libretto ein Kunstwerk sein müsse und daß ein Bersiser nicht ein Gefäß bauen könne, das würdig wäre, den edlen Gehalt guter Musik in sich aufzunehmen. Plus dem Zusammenwirken zweier wirklich Könnender wird mit doppelter Gewißheit ein Kunstwerk entstehen: das ist das allgemeine Raisonnement, mit dem mix das Doppelgestirn Lothar-d'Albert, das heute über unserem Theaterhimmel aufgeht, begrüßen. D'Albert ist auf dem langen Wege seiner Komponistentätigkeit durch einen Zufall an R. Lothar geraten. Der Dresdner Hofkapellmeister Schich hat sie, einer plötzlichen Eingebung folgend, zum Zwecke eines gemeinsamen Werkes zusammengeführt und in Bozen sie vor einem Jahre mit einander bekannt gemacht. Lothar hatte damals ein Stück eines alten Spaniers Guimera unter den Händen: es ist voll hochdramatischer Handlung aber ebenso spannend als blutig und brutal. Darauf siel seine Wohl: er zeichnete d'Albert in der Skizze die Linien vor, die er, unabhängig von seinem spanischen Original, der Handlung ziehen wollte, er machte ihn mit den technischen Aenderungen, die er an der szenischen Delonomie vornehmen wollte, vertraut, er entwarf die Skizze eines Vorspiels, das er ganz frei dem Sujet vorn anfügte – d'Albert war mit allem zufrieden und nach sechs Wochen hatte er das Textbuch fertig in Händen. Es schien ihm so fehlerlos und so eingestimmt auf ein einheitliches musikalisches Gemälde, daß er nicht eine Zeile daran änderte, sondern augenblicklich daran ging, es zu vertonen.

[...] <sup>221</sup>

Die Handlung ist außerordentlich wirksam und spannend: sein überhangendes Episodenwerk rankt sich ablenkend an den Kern des Sujets. Es ist sein Wort zu viel und eine stramme Selbstzucht zeigt eine Beschränkung, die eben nur einem Meister eigen ist. Die Charaktere sind im psychologischen Sinne äußerts sein ausgearbeitet, glaubwürdig in ihrer Entwicklung, interessant in ihren Aeüßerungen. Das Ganze spielt – abgesehen vom Vorspiele – in einer Dekoration. Auf den Anreiz, der vermeintlich im Wechsel der Dertlichkeit ruht, haben Dichter und Komponist verzichtet: eine einzige dramatische und musikalische Stimmung begleitet die Handlung. Im Sinne modernster Lebenswahrheit ist der Reim durchaus gemieden, alles

---

<sup>221</sup> zde následoval přepis děje opery

Gespräch in Dialogform aufgelöst – ein einziges Mal werden sechs Verse unisono gesungen. (Wir erinnern uns daran, daß, als Fürst Radziwill Goethes „Faust“ im Originaltexte komponieren wollte und dem Dichter sagte, daß er kein Unisono-Duett schreiben könne, weil da nie zwei Personen im Drama zugleich sprechen. Goethe dem Musiker acht Verse in die Gartenszene nachdichtete, – ein Unisono-Gespräch Faust und Gretchens, das dann das Textsubstrat für ein Duett war.)

So vom modernsten Geiste getragen, ganz Handlung und ganz Stimmung, liegt das prächtige Libretto vor uns: noch aber spricht es erst zu einem Sinn. Die Töne d’Alberts, die es beleben und beschwingen, werden heute abends vor uns erstehen und uns das Werk zweier verbrüderter Genien vor Augen und Ohren führen.

#### **ibidem**

Vom Neuen Deutschen Theater

Heute geht zum erstenmale Eugen d’Albert’s Musikdrama „Tiefland“ über die Szene. Die gestrige Generalprobe des großzügigen Werkes war von mächtiger Wirkung. Der Premiere werden der Komponist und Librettist sowie hervorragende Vertreter der Berliner, Wiener und Dresdner Presse beiwohnen. Eine längere Pause ist nur zwischen dem 1. und 2. Akte. Zwischen dem Vorspiel und 1. Akt, sowie zwischen dem 2. und 3. Akt findet keine Pause statt.

#### **ibidem**

Five o’clock Tea bei Angelo Neumann

Zu Ehren der beiden Autoren, deren Werk „Tiefland“ heute abend im Neuen deutschen Theater aus der Taufe gehoben wird, fanden sich gestern im gasilichen Hause Angelo Neumanns und seiner Gemahlin Johanna Buska zahlreiche den ersten Gesellschaftstreiten angehörende Kunstfreunde und eine große Anzahl von Künstlern zu einem Five o’clock Tea gusammen. Man bemerkte unter Anderen den Statthalterei-Vizepräsidenten Dörfl, den Strafgerichts-Präsidenten Hofrat Dr. Wokaun, den Intendanten Dr. Eppinger, Geheimrat Streder aus Mainz, Direktor Lautenburg vom Berliner Residenztheater, Univ.-Prof. Freiherr von Ehrenfels, Univ.-Prof. Dexler samt Gemahlin, Prof. Helmessen samt Gemahlin, Baron Eugen Rubinzky, Dr. Ritter von Bělsky samt Gemahlin, Freiherr von Procházka samt Gemahlin, Vertreter der hiesigen und

auswärtigen Presse und die ersten Mitglieder unserer Oper mit allen Regisseuren und Kapellmeistern. Mit Vergnügen begrüßte man auch das ehemalige Mitglied unserer Deutschen Landesbühne Frau Gisela Alauber geb. v. Ruttersheim. Im Mittelpunkt der anregenden und ungezwungenen Unterhaltung standen natürlich die beiden Ehrengäste Eugen d'Albert und Rudolf Lothar. Auserlesene materielle und künstlerische Genüsse, ein vorzügliches Buffet und Vorträge der Frau Kutschera de Rys, des Frl. Förstel und des Tenoristen Herrn Prozel, die Herr Kapellmeister Blech am Klaviere begleitete, trugen nicht wenig zu dem glänzenden Erfolge der Veranstaltung bei.

### **Bohemia 1903, č. 312, 15. 11., s. 28**

Sonntag, 15. November 1903.

27. Abonn.-Vorstellung. 3. Serie.

Zum erstenmale:

Tiefland

Musikdrama in einem Vorspiel und 3 Aufzügen nach A. Guimera von Rudolf Lothar. Musik von Eugen d'Albert.

Sebastiano, ein reicher Grundbesitzer.....	Erich Hunold
Tommaso, der Aelteste dr Gemeinde.....	Alexander Haydter
Pedro, ein Hirte.....	Desider Aranyi
Moruccio, Mühlknecht.....	Mathieu Frank
Marta.....	Irene Alföldy
Pepa.....	Martha Frank
Antonia.....	Elsa Reich
Rosalie.....	Lina Carmasini
Nuri.....	Gertrud Foerstel
Nando, ein Hirte.....	Josef Pauli
Der Pfarrer.....	***

Das Stück spielt teils auf einer Hochalpe der Pyrenäen, teils im spanischen Tiefland von Catalonien, am Fuße der Pyrenäen.

Dekorative Einrichtung von Percival de Vry, artistisch-technischem Oberinspektor des deutschen Landestheaters.

Nach dem ersten Akt findet eine Pause statt.

Kaffaeröffnung 6 Uhr.

Anfang 7 Uhr                      Ende gegen  $\frac{3}{4}$  10 Uhr.

**Bohemia 1903, č. 312, 15. 11., s. 26<sup>222</sup>**

Neues Deutsches Theater

Heute geht zum erstenmale Eugen d'Albert's Musikdrama „Tiefland“ über die Szene. Der Premiere werden der Komponist und Librettist sowie hervorragende Vertreter der Berliner, Wiener und Dresdner Presse beiwohnen. Eine längere Pause ist nur zwischen dem 1. und 2. Akte. Zwischen dem Vorspiel und 1. Akt, sowie zwischen dem 2. und 3. Akt findet keine Pause statt.

**Prager Zeitung 1903, č. 261, 15. 11., s. 4**

Zum erstenmale: Im Tiefland. Musikdrama in einem Vorspiel und 3 Aufzügen nach A: Guimera von Rudolf Lothar. Musik von Eugen d'Albert. Anfang 7 Uhr. Ende 9 $\frac{3}{4}$  Uhr.

**Prager Tagblatt 1903, č. 313, 16. 11., s. 6**

Ein Opernwerk aus der Feder eines Meisters vom Schlage d'Albert's ist immer ein Ereignis für sich, selbst wenn man von dem äußeren Erfolg absieht. Das von Lothar gedichtete, überaus spannende Textbuch übt einem von Anfang bis zum Ende fesselnden Eindruck. Aus seiner freien und natürlichen Poesie wächst auch die Musik d'Albert's ungezwungen hervor, so daß sich beide dichterische Momente des Werkes völlig gleichwertig gegenüberstehen. Zudem ist die Tonsprache wirklich fruchtbares Tiefland musikalischer Erfindung und dramatischer Gestaltung, die alles, was uns bisher von dem Autor bekannt ist, um ein Beträchtliches überflügelt. Es sei hier festgestellt, daß die Erstaufführung von „Tiefland“ mit ungewöhnlichem Beifall aufgenommen wurde und daß beide Autoren nach den Aktschlüssen wiederholt im Kreise der mitwirkenden Herren Aranyi, Hunoldm Haydter, Frank, Pauli und der Damen Alföldi, Förstel, Frank, Reich und Carmasini hervorgeführt worden sind. Um die Leitung und

---

<sup>222</sup> na s. 25 je přepis děje opery

Einstudierung des Werkes machte sich Kapellmeister Blech besonders verdient.

Dr. v. B.

**Prager Abendblatt 1903, č. 261, 16. 11., s. 4**

xx, Deutsches Landestheater

Auf die Vorgänge im katalonischen Hoch- und „Tiefland“, wie sie Rudolf Lothar dramatisiert, und sie gestern sich vor unserem Publikum abgespielt, haben wir unsere Leser bereits vorbereitet. D’Albert, der geistreiche Musiker, dem es nicht genügt, jedes beliebige flache Libretto zu vertonen, folgte, indem er sich mit einem Dichter von Bedeutung assoziiert, dem Beispiele respektabler Vorgänger wie Meyerbeer, Halévy, Rubinstein, Brüll u. s. w. denen Scribe und Rosenthal Texte geliefert, welche auch ohne Musik ein Kunstwerk für sich gebildet hätten. Das „Tiefland“ bietet mit seiner dichterischen Sprache allein dem Literaturfreunde binlängliches Interesse, aber auch dem Opernfreunde geht von der Sprache nur wenig verloren, da die Instrumentation des Komponisten die Deutlichkeit des Textes begünstigt, so daß der Hörer sich nicht bloß dem krassen Gerippe der allerdings unerquicklichen Handlung gegenüber befindet. Augén d’Albert, der liebenswürdige Komponist des reizenden, musikalischen Lustspieles „Die Abreise“ ist im „Tiefland“ gezwungen, ihm fremdere wild dramatische Saiten anzuschlagen. Er läßt auch hier den Musiker von Feingefühl und ernsten, gediegenen Wissen erkennen, dem es gelingt, mit ziemlich einfachen Mitteln für Orchester und Sänger effektvolle Aufgaben zu konstruieren. Eine derartige, alle Kräfte anspannende Aufgabe, hatte Frl. Alföldy inne ; sie bewährte sich als Sängerin und Darstellerin gleich lobenswert, wenngleich sie manchmal zu schrill sang. Mit angemessener Charakteristik stattete Herr Hunold die Gestalt des lüsternen Mädchenverfolgers aus, und Herr Aranyi, der Nimmerversagende, brachte es fertig, binnen fünf Tagen die vokal und mimisch gleich schwierige Rolle des Hirten Pedro künstlerisch perfekt auszuarbeiten. Die Rolle, eine tiefer geschöpfte Aufgabe, ist ihm gleichsam in Saft und Blut übergegangen. Viel schwerer wiegt dieser tüchtige Gesangkünstler nach dieser Leistung in der Schätzung unseres Publikums als bisher. Uebrigens steht für die nächste Zeit abermals ein Tenoristendebüt bevor, und zwar jenes des Herrn P. de Meyer vom Züricher Stadttheater, den wir im Vorjahre in Zürich als einen ziemlich geschmackvollen Sänger des „Florestan“ kennen gelernt haben. Vielleicht wird in dem Sänger der gesuchte Entlastungsmann für Herrn Aranyi gefunden sein, dessen Organ indessen gestern die Anspannung nicht in geringstem merken ließ,

vielmehr überraschend kraftvoll, ganz- und ausdrucksreich klang. Aus dem Duster der „Tiefland“ Stimmung leuchtete hell Frl. Förstel in lieblicher Rolle, lieblich gesungen, hervor. Die Herren Haydter und Frank, die Damen Reich, Karmasini und Frank wirkten gewissenhaft am neuen Werke, welches von Herrn v. Wymetal inszeniert und von Herrn Blech dirigiert, seitens des Auditoriums mit dem obligaten Premièren-Geräusch, begleitet von Hervorrufen der anwesenden Autoren aufgenommen wurde.

Ob jedoch das „Tiefland“ einen dauernden Erfolg errungen, wird sich erst erweisen bis das Publikum nicht mehr in der Stimmung ist, bei den Reprisen dem Komponisten und Librettisten die gebrühende Gastfreundlichkeit entgegen zu bringen, sondern die Kraft des Werkes allein unbeeinflusst auf sich einwirken lassen wird. Dasselbe würde – soweit eine vorläufige Beurteilung nach einmaligen flüchtigen Hören möglich ist – gewinnen, wenn sich die glücklichen musikalischen Einfälle zusammenziehen und etwa auf zwei Akte konzentrieren ließen. Die Wiederholungen und Längen der vieraktigen Oper schwächen die Empfänglichkeit des Zuhörers für die Geschehnisse ab, die erst im vorletzten Akt in's eigentlich Lebendige gehen. Jedenfalls werden wir für die Reprisen eine besser vorbereitete Aufnahmssähigkeit mitbringen. Wie ein Kunstwerk, das nicht der in die Wolken ragenden Größe eines schöpferischen Genies entspringt, erst auszureisen.

#### **Neue Freie Presse 1903, č. 14089, 16. 11., s. 9**

D'Alberts neue Oper „Tiefland“.

(Telegramme der „Neuen Freien Presse“.)

Prag, 15. November.

Prag hatte heute einen bedeutsamen literarisch-musikalischen Abend. Eugen d'Albert, der Pianist und Komponist von Weltruf, hat sich mit Rudolf Lothar, dem erfolgreichen Bühnendichter, der schon so manche Premièr auf unserer deutschen Landesbühne erlebte, in Prag eingefunden, um im Feuer der Uraufführung ihres neuen dreiaktigen Musikdramas „Tiefland“ zu stehen. Die wirksame Handlung, deren leidenschaftlicher Zug durch die Musik angenehm gemildert wird, schließt eine Ehebruchs- und Maitressengesichte aus dem spanischen Volksleben ein und ist von Rudolf Lothar mit großem Geschickt entwickelt. Sie könnte eigentlich ebensogut ohne Musik als gesprochenes Theaterstück gespielt werden.

D'Alberts Musik enthält eine Anzahl schöner, teils melancholischer, teils schwungvoller



Melodien, ist fast durchaus homophon gehalten, vermeidet die eigentliche thematische Arbeit und bevorzugt an Stelle des Sprechgesanges die auf einem Ton hämmernde, formelhaste Deklamation. Das Ergebnis dieses ersichtlichen Strebens nach Einfachheit führt d'Albert in die nächste Nähe der neitalienischen Schule. Der Verzicht auf die äußerste Schärfe des Ausdrucks der Charakteristik, auf die liebevolle Ausmalung und Ausarbeitung des Details wirkt stellenweise ohne Zweifel recht wohltuend und originell. Ob diese das Ohr des an die herrschende Wagnersche Methode gewöhnten Musikfreundes überraschende Wirkung bei wiederholtem Hören sich einstellt, bleibt abzuwarten. Jedenfalls ist Abrede zu stellen. Namentlich der Schluß des Vorspiels, des ersten und der Anfang des zweiten und dritten Aktes nehmen den Hörer in Bann.

Ein ausverkauftes, festlich gestimmtes Haus gab dem Abend den äußeren Charakter der Besondernheit, die auch durch die Anwesenheit zahlreicher Musikkritiker auswärtiger Blätter erhöht wurde.

Die Aufführung, welche Kapellmeister Leo Blech trefflich leitete, war mit größter Sorgfalt vorbereitet, die Inszenierung glänzend. Die Träger der Hauptrollen, Fräulein Alföldy und die Herren Hunold und Aranyi, boten sehr gute Leistungen. Nach den einzelnen Akten gab es stürmischen Beifall und zahlreiche Hervorrufe. Die Darsteller, der Komponist und der Librettist mußten wiederholt vor der Rampe erscheinen.

#### **Prager Tagblatt 1903, č. 314, 17. 11., s. 7**

Die Rücksicht auf ein besseres Verständnis des Werkes hat diesmal die Maßnahme erheischt, die Wiedergabe des textuellen Stoffes von der kritischen Besprechung zu trennen. Auch verdient das vortreffliche Textbuch diese besondere Aufmerksamkeit, das es selbst Losgelöst von seinem musikalischen Meide ein fesselndes Theaterstück darstellt. Der glücklichste Griff, den Lothar dabei getan, besteht jedenfalls in der Wahrnehmung eines packenden Gegensatzes zwischen der stillen Idylle eines reinen Toven und dem stärksten Grade sittlicher Verkommenheit, der schließlich in der Bestrafung des Lasters und dem Siege der Tugend gipfelt. Vielleicht ließ sich dabei der Dichter von der Vorliebe für seinem Stoff zu weit hinreißen, indem er, die Spannung zu erweitern, die natürliche Lösung immer wieder hinausschob und nicht gleich dort endete. So die ersten Punkten des Konfliktes aufgestoben waren. Auch darin, daß Lothar seinem Bösewicht Sebastiano mehr Schlechtigkeit zumutet, als

sich mit der Schlaueit desselben naturgemäß vereinigen läßt, liegt ein Hang zum Uebermaße, dem ich nicht das Wort reden möchte. Eine Entschuldigung mag hier nur in den Verhältnissen der Zeit zu suchen sein, die offenbar an das Bestehen der Leibeigenschaft anknüpfen. Gleichwohl gab es aber schon damals eine Justiz, die wenn auch nicht dem grausamen Gutsherrn, so doch wenigstens seinem unbefugten Richter in dem Arm gefallen wäre. Es wirkt einigermaßen befremdend, wenn Pedro, nachdem er seinem Widersacher den Garaus gemacht – unbehindert von dannen zieht, um die verlassene Bergesidylle mit der gewonnenen Lebensgefährtin wieder aufzunehmen. Trotz dieser „wenn und aber“ (gibt es doch keine „aber“-Lose Kritik), ist schon lange kein Textbuch geschrieben worden, das sich gleicher Vorteile rühmen könnte und man begveist daher die Vorliebe, mit der d’Albert, ein Stimmungsmensch durch und durch, an die Vertonung geschritten war. In der Tat gibt es auch wenige Partituren, deren musikalischer Inhalt so unmittelbar aus dem Textstoffe herausgewachsen, und mit demselben auch so enge zusammengewachsen erschiene. D’Alberts Musik besitzt darum einen besonderen Vorzug im Hinblick auf manche andere: sie ist echt dramatisch, nicht blos pathetisch, wie dies oft im Mißverständnisse der Begriffe verwechselt zu werden pflegt. Schon dadurch ist gekennzeichnet, auf welchen Standpunkt sich der kritisierende Musiker zu stellen habe: Seine Wahrnehmung muß auf das Ganze in seinem logischen Zusammenhange, nicht auf einzelne Brocken der Melodik und Technik gerichtet bleiben. Tut er dies und hält er sich namentlich die symphonische Aufgabe des Orchesters vor Augen, zu der sich der Gesang gleichsam nur wie das Schlaglicht zur Zeichnung verhält, dann wind sich ihm das ganze weite Feld der musikalischen Schönheiten, die d’Albert ins Treffen führt, mühelos und hell erschließen. Auch darin, wie musikalisch ökonomisch der Tondichter verfährt, wie er die Gegensäße mischt, gliedert und einer immerwährenden Steigerung entgegenführt, zeigt sich ein eminentes dramatisches Talent, das sich in seinem dunklen Drange des rechten Weges stets bewußt ist. In Bezug auf den Charakter seines Styles knüpft d’Albert mehr an die modernen Italiener als an das Vorbild Richard Wagners an. Ist seine Ausdruckweise auch die herbere und besonnenere, bleibt sie dabei doch auch die musikalisch vornehmere und besser gewählte. Der polyphone Gesangssatz, mit Ausnahme der zahlreichen nur dramatisch motivierten Chöre, ist auf ein nur geringes Maß beschränkt – ein Umstand, den ich mit Rücksicht auf die Eigenart der Handlung einen ganz natürlichen nennen möchte. Die Instrumentierung hat große Plastik, verschmähst sie auch sensationelles Raffinement und kokette Umsturzpolitik. Im Verhältnisse der Teile zu einander fand ich den Uebergang vom pastoralen Tone zu dem Tiefland der

Realistik ein wenig zu flüchtig geraten. Die musikalische Erfindung des ersten Aktes aber stelle ich der mitunter gesuchten Entwicklung des zweiten voran. Daß sich keine rechte Gelegenheit zum liedmäßigen Tone fand, ist leicht begreiflich, hält man sich die Summe von Dagebenheiten gegenwärtig, die zum Ausbruche von Sentimentalitäten fast keine Zeit übrig lassen. Ein einziges humoristisches Episödchen, die Erzählung der Nuri, bildet eine Ausnahme von der Regel. Die Natürlichkeit des Sprechtones, die zuweilen bis zur flachen Prosa greift, die Beweglichkeit der Rhythmik, die mitunter Einflüsse hübscher Lokalfarben verrät, sind Vorzüge, die ich bereits in der Vorbesprechung berührt habe.

Die Aufführung des interessanten Werkes, der eine große Anzahl auswärtiger Kunstrichter anwohnte, darf vortrefflich, weil ebenso szenisch lebhaft als musikalisch fesselnd genannt werden. Den Haupthelden Pedro gab Herr Aranyi, der die Partie binnen kurzer Zeit studieren mußte und auf ihre musikalische Bedeutung einen ungewöhnlichen Fleiß verwendet hatte. Die Klangvolle, leicht ansprechende Höhe überwand spielend alle Schwierigkeiten, aber auch der Sprechton hielt sich auf der Höhe der Natürlichkeit, die sonst Kantilenensängern par excellence leicht verloren geht. Herr Hunold (Sebastiano) zeichnete einen wirksamen Kontrast in seinem Bösewicht, den er mit zahlreichen scharfen Charakterzügen auszustatten mußte. Jedenfalls gehört viel Kunst dazu, sich in einer so unsympathischen Rolle soviel Sympathie zu erwerben, als er es tatsächlich vermochte. Frl. Alföldy (Marta) wurde allen stimmlichen Anforderungen kraft der ihr zu Gebote stehenden Mittel in vollem Maße gerecht. Auch in der Entfaltung der Gefühle vergriff sie nichts, denn was zur vollen Wirkung etwa noch fehlte, lag außerhalb der musikalischen wie dramatischen Seite. Prächtig eingestimmt war das Ensemble der übermütigen Rüllermädchen, (Fr. Reich, Frank, Förstel, Carmasini), denen die Aufgabe zufiel, die Naivetät zu verspotten und den Konflikt zu schüren. Sehr hübsch trug Frl. Förstel das neckische Scherzlied von dem Engel vor, der ein verschwiegene Weib suchte – aber nur ein stummes fand. In kleineren Rollen bewährten sich die Herren Pauli, Haydter und Frank aufs Beste. Letzteren insbesondere haben wir als Dolmetsch des redlichen Prinzips so frisch und eifrig noch nie zu Werke gehen sehen. Orchester, Chöre und Inszenierung machten dem Herrn Kapellmeister Blech und Regisseur von Wymetal alle Ehre.

Das zahlreiche Publikum zeigte sich sehr empfänglich für alles Gute, mußte es auch den erlösenden Augenblick der Sühne für das Böse, lange genug warten.

Dr. v. B.

**Prager Tagblatt 1903, č. 314, 17. 11., s. 16**

Dienstag den 17. November.

29. Ab.-Vorst., 1. S

Tiefland

Musikdrama in einem Vorspiel und 3 Aufzügen nach A. Guimera von Rudolf Lothar. Musik von Eugen d'Albert.

Sebastiano, ein reicher Grundbesitzer.....Erich Hunold

Tommaso, der Aelteste dr Gemeinde.....Alexander Haydter

Pedro, ein Hirte.....Otto Briesemeister

Moruccio, Mühlknecht.....Mathieu Frank

Marta.....Irene Alföldy

Pepa.....Martha Frank

Antonia.....Elsa Reich

Rosalie.....Lina Carmasini

Nuri.....Gertrud Foerstel

Nando, ein Hirte.....Josef Pauli

Der Pfarrer.....\*\*\*

Kaffaeröffn. 6 ½ U.

Anf. 7 U.

Ende gegen ¾ 10 U.

**Bohemia 1903, č. 314, 17. 11., s. 13**

Dienstag, den 17. November 1903.

29. Abonn.-Vorstellung. 1. Serie.

Tiefland

Musikdrama in einem Vorspiel und 3 Aufzügen nach A. Guimera von Rudolf Lothar. Musik von Eugen d'Albert.

Sebastiano, ein reicher Grundbesitzer.....Erich Hunold

Tommaso, der Aelteste dr Gemeinde.....Alexander Haydter

Pedro, ein Hirte.....Desider Aranyi

Moruccio, Mühlknecht.....Mathieu Frank

Marta.....Irene Alföldy

Pepa.....Martha Frank

Antonia.....Elsa Reich  
 Rosalie.....Lina Carmasini  
 Nuri.....Gertrud Foerstel  
 Nando, ein Hirte.....Josef Pauli  
 Der Pfarrer.....\*\*\*  
 Das Stück spielt teils auf einer Hochalpe der Pyrenäen, teils im spanischen Tiefland von  
 Catalonien, am Fuße der Pyrenäen.  
 Dekorative Einrichtung von Percival de Vry, artistisch-technischem Oberinspektor des  
 deutschen Landestheaters.  
 Nach dem ersten Akt findet eine Pause statt.  
 Kaffaeröffnung 6 Uhr.  
 Anfang 7 Uhr            Ende gegen  $\frac{3}{4}$  10 Uhr.

#### **Bohemia 1903, č. 314, 17. 11., s. 2 (příloha Beilage zur Bohemia)**

Tiefland

Der ausführliche Bericht über d'Alberts neue Oper, deren Inhaltsangabe und kurze Würdigung die „Boh.“ bereits brachte, wird zusammen mit dem Referat über Dr. Briesemeister der heute den Pedro singt, in der morgigen Beilage erscheinen.

#### **ibidem**

Neues deutsches Theater.

Heute Dienstag wird die Oper „Tiefland“ von Eugen d'Albert zum erstenmale wiederholt. Die Rolle des Pedro singt Otto Briesemeister, der in dieser Partie mit Desider Aranyi alternieren wird. Das Werk ist nach dem glänzenden Erfolge, den es hier gefunden hat, sofort von dem Leipziger Stadttheater erworben worden.

#### **Prager Zeitung 1903, č. 262, 17. 11., s. 4**

Tiefland. Musikdrama in einem Vorspiel und 3 Aufzügen nach A: Guimera von Rudolf Lothar. Musik von Eugen d'Albert. Anfang 7 Uhr. Ende  $\frac{3}{4}$  10 Uhr.

**Prager Tagblatt 1903, č. 315, 18. 11., s. 8**

Berliner Lokalan<sup>223</sup>

„...Jeder war mit vollem Eifer bei der Sache, und da das Theater in Leo Blech einen ganz hervorragenden Kapellmeister besitzt, kam eine vorzügliche, völlig abgerundete Aufführung zustande. Wie eine energische, von ernstem Streben erfüllte und Autorität genießende Leitung auch auf die einzelnen ausübenden Künstler einzuwirken vermag, zeigte in erfreulichster Weise das Beispiel des Herrn Aranyi, dem die männliche Hauptpartie (Pedro) übertragen war. Der Sänger, der im Theater des Westens nur zu häufig recht viel zu wünschen übrig ließ, fühlte in Prag seinem Platz vortrefflich aus und löste seine Aufgabe, obwohl er zur Vorbereitung nur fünf Tage Zeit hatte, mit lobenswerter Sicherheit. Im letzten Akte stellte sich eine kleine Ermüdung ein, sonst kam seine schöne Stimme und sein gesangliches Können aufs beste zur Geltung, und in der Darstellung bekundete er Verständnis und Temperament. Die Martha fand in Fräulein Irene Alföldy eine schauspielerisch, musikalisch und stimmlich sehr begabte Vertreterin, und Herr Hunold (Sebastiano), dem die Natur eine prachtvolle Barytonstimme geschenkt hat, bewährte sich als ein höchst intelligenter Künstler. Auch die kleineren Partien waren durchweg angemessen besetzt, und das Orchester hielt sich ausgezeichnet. Die Inszenierung war gleichfalls zu loben. Die ganze Aufführung legte für das künstlerische Niveau, auf dem Direktor Angelo Neumann das Neue deutsche Theater halt, beredtes Zeugnis ab“.

**Prager Abendblatt 1903, č. 263, 18. 11., s. 3**

xx, Deutsches Landestheater

In der gestrigen ersten Wiederholung von d'Alberts „Tiefland“ erschien Dr. Briesemeister als „Pedro.“ Er reussierte durch sympatische Persönlichkeit, treuherziges, dramatisch gesteigertes Spiel und vermochte auch stimmlich in den beiden ersten Aufzügen auserhalten. Späterhin entwich dem Organ Kraft und Glanz, indessen ist bei dem bedeutenden Ausforderungen der Partie eine zeitweilige Ermüdung seitens eines Rekonvaleszenten, welcher Herr Briesemeister noch zu sein scheint, sehr begreiflich. Rebst Frl. Alföldy und Herrn Hunold tut sich in der neuen Oper Herr Haydter hervor, der die gedämpfte Greisenstimme weich und wohl lautend zum

---

<sup>223</sup> zde Prager Tagblatt přetiskuje část kritiky z Berliner Lokalan

Ausdruck bringt. Herr Frank zeigt sich als tuts-tonand wortsicherer Vertreter seiner Rolle und als zutreffender Darsteller derselben. Mit origineller Charakteristik ist das Mägdeterzett der Damen reich, Frank, Karmasini ausgestattet, und eine eigentlich recht überflüssige Figur tritt durch Frl. Förstels reizvolles Singen in den Vordergrund. Es gab viel Beifall gestern und Hervorrufe für die Mitwirkenden. Das Werk dürfte sich eine Zeitlang halten, und würde sich eine Zeit länger halten, wenn es eine Zeit kürzer spielte. – Für die Promptheit, mit welcher Hr. Aranyi binnen fünf Tagen die Hauptpartie des Pedro für die Premiere „lieferte“ und Hr. Kapellmeister Egon Pollak als Korepetitor dabei tätig war, haben beide Herren aushuliche Prämien erhalten.

**Bohemia 1903, č. 315, 18. 11., s. 1-2 (příloha Beilage zur Bohemia)**

„Im Tiefland.“

(Uraufführung im Neuen deutschen Theater am 15. November 1903.)

„Ins Tiefland geht's du?“

Eugen d'Albert ist einer der wenigen dramatischen Komponisten der Gegenwart, deren Schaffen in die Zukunft der Oper weist. Ihm gab die Norne „den nie zufrieden Geist, der stets auf Neues sinnt“, er hat uns diesmal mit einem Werk überrascht, das die gewohnten Gleise völlig verläßt, worin der Künstler auf neuen Wegen wandelt und die, einmal versuchsweise betreten, mag man die Richtung selbst nun billigen oder nicht, jedenfalls zur Klärung des Urteils über gewisse brennende Fragen der modernen Tondramatik führen müssen. Nachdem er in der „Abreise“ ein Meisterwerk des seinem musikalischen Konversationsstückes uns geschenkt, im „Kain“ mythische Klänge der Urzeit herausbeschworen und im „Improvisator“ die Akzente der Historie eingefangen hat, sucht er jetzt, dem Zuge unserer Zeit folgend, ein wahrer Proteus, die Fühlung mit dem wirklichen Leben.

Das Buch, dessen Inhalt hier bereits skizziert worden ist, verlaßt der Wiener Schriftsteller Rudolf Lothar. Es könnte eigentlich recht gut auch ohne Musik aufgeführt werden und braucht die Musik nur insofern, als es ohne sie allzu brutal und abstoßend wirken mußte. Immerhin fällt es auf, die Tonkunst hier gewissermaßen zur Abschwächung, statt zur Verstärkung des Ausdrucks herangezogen zu sehen. Im übrigen scheint sich Lothar die neitalienischen Veristen zum Vorbild erkoren zu haben. Eine erregte Handlung, die mit Verführung und Betrug anfängt, mit dem Ehebruch spielt und mit Totschlag endigt; eine absichtliche Nüchternheit der Diktion, die nur streckenweise zur gehobenen, poetischen Sprache sich aufschwingt: Verse, die

mehr oder weniger rhythmische Prosa find: kaum da und dort ein schüchterner Reim, der selten zu einem Mittel des Ausdrucks aufblüht: ein kunstloses Satzgefüge, das sich vom Komponisten beliebig zerpfücken läßt: – das sind die kennzeichnenden Merkmale der Schule Illicas. Lothar will überall den literarischen Anstand wahren und alles motivieren, was volle Anerkennung verdient, obwohl er, als Neuling im Opernfach, sich zum Motivieren Zeit gönnt an Stellen, worüber die Musik rasch hinwegkommen möchte. Wogegen we dann andernorts mit der Erklärung zureichender Gründe knausert. Warum sucht sich Sebastiano den jungen, strammen, hübschen Burschen als Titularmann für sein Liebchen aus? Wie kann sich Pedro statt mit drei Schritten die Ursache des verdächtigen Lichtes in der Kammer zu erkunden, bei Marthas Worten, er habe geträumt, berubigen? Warum erweckt dies so leicht abgetane Licht am Morgen plötzlich wieder seinen Argwohn? Was veranlaßt den Brautvater Sebastianos die Verlobung wieder aufzuheben, da er doch selbst verlangt hat, das Aergernis müsse durch Marthas Heirat aus der Welt verschwinden? Mit solchen Fragen könnte man Lothar ziemlich in die Enge treiben, ohne ihn matt zu setzen, weil der Opernfreund eben jede Motivierung gelten läßt, froh, daß man ihn überhaupt einer solchen würdigt. Nicht glücklich ist die lange, nicht sehr interessante Erzählung vom Kampfe mit dem Wolf in einem Momente, wo die Handlung vorwärts drängt, aber im übrigen verrät die Führung der Szenen eine sehr geschickte Hand, die freilich das Unsympathische des Guimera'schen Stoffes nicht mildern konnte. Dann dieser Stoff regt an und auf, aber es fehlt die ästhetische Luft an seinem Vorgängen. Sie stellen auch an die Nerven des Publikums zuweilen eine harte Zumutung.

Immerhin: wir sind ja keine Schwächlinge, die keinen Choe von der Bühne der vertragen. Und dann soll ja die hinzutretende Musik die Abscheulichkeit des dichterischen Vorwurfs milde n[...]  
] <sup>224</sup> Da Lothar ihm ein „fertiges“ Stück geliefert l[äßt] blieb Eugen d'Albert nicht viel mehr übrig, ab den einzelnen Szenen die rechte Gemütsresonanz zu geben und das hat er, der geniale Stimmungskünstler, der er ist, mit feinstem Takt auch getan. Es wird im ganzen Bereiche der Opernwelt wenige Szenen geben, wo der Zauber der Stimmung den Hörer so sicher in Bann schlägt, wie gleich eingangs die Nacht auf der Hochalp der Pyrenäen, mit der einsam klagenden Klarinette. Und der Schluß des ersten Aktes hat eine solche Stimmungskraft, daß sie alle Bedenken gegen die Glaubwürdigkeit der Situation hinschwinden läßt.

Der Ruf nach „Einfachheit“ ist heute allgemein im ganzen Bereiche des Opernwesens. Denn mit der Fähigkeit unserer Tonmeister, polyphon, in mehreren selbständigen Stimmen zu denken,

---

<sup>224</sup> fotokopie je na několika místech nečitelná, jedná se vždy o jedno až dvě slova



hat die Entwicklung des polyphonen Hörens im Publikum nicht gleichen Schritt gehalten. Das: „Zurück zur Homophonie!“ drängte sich d’Albert umso gebieterischer auf, als er ja Lothars Drama vor allem sprechen lassen, es nicht durch allzu reiches musikalisches Umkleiden in seinem Eindruck schmälern wollte. Indem er sich so auf die Untermalung des Textes beschränkte, verfiel der Komponist auf den Gedanken, mit dem Wagnerschen Grundsatz zu brechen, der das Orchester zum symphonischen Spiegelbilde des dramatischen Verlaufs machte. In der modernen Oper kann keine Stecknadel zu Boden fallen, ohne daß das Orchester davon Notiz nimmt. Kein Umschwung der Stimmung kann sich vollziehen, keine leise Regung im Herzen der Helden keimen, ohne daß die Instrumente sie mitmachen oder verraten. Diesen hundertfältigen, kein Takt aussetzenden Absichten des orchestralen Kommentars zu folgen, erheischt eine angestrengte Aufmerksamkeit, und davon will d’Albert das Publikum entlasten. Er verzichtete also auf die Polyphonie, auf die Illustration der Handlung, auf die nach höchster Deutlichkeit strebende Charakteristik der modernen deutschen Schule. Während alles um ihn der nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks zielte, entdeckte er Vorteil, den der Komponist aus der Mehrdeutigkeit der Musik ziehen kann. Ganz die nämliche, herrlich ausladende Melodie begleitet die letzten Vorbereitungen zum Kirchgang, die Rückkunft des Brautzugs, die erste Hausfrautätigkeit Marthas am Rochherde, von dem sie Pedro zur entscheidenden Auseinandersetzung abruft. Zu Beginn des zweiten Aktes wiederholt das Orchester eine leidenschaftlich aufsteigende und in Schwermut zurücksinkende Phrase immer wieder, in der nämlichen Tonart, und Nuri und Pedro singen auf diese oder zu dieser Melodie so verschiedene Linge, wie: „Ich stricke dir hier eine schöne Jacke“ und „Laß sein mein Kind, ich werde sie nicht tragen“, und „Ich muß, ich muß. ich bleib nicht länger hier“ und „sie (die Leute) sagen: ach der arme Pedro“ u. dgl. m. Warum ruft das nur bei Wenigen alsbald Widerspruch wach? Weil dem Opernbesucher zumeist ein gewisser Stimmungsnebel genügt. Weil sein Gefallen nicht auf der liebevollen Ausführung des Details beruht, das ihn fürs erste sogar eher verwirrt als eine Quelle des Genusses für ihn wird. Die moderne Schule will dem Hörer eine ganz bestimmte Vorstellung suggerieren, ihr Orchester drückt die Szene, die Empfindungen der handelnden Personen aus; das d’Albertsche fühlt mit dem Publikum, regt durch die Töne seine Phantasie an, ohne sie streng zu binden. Die moderne Musik ist von der Bühne, die d’Albertsche vom Darquet aus konzupiert. Jene ist ein organischer Bestandteil, ein eng verknüpftes Ausdrucksmittel des Dramas; diese ein klingender Teppich, auf dem das Theaterstück sich abspielt.

Aber noch in einem anderen Punkte schlägt d'Albert dem von unseren großen Meistern vorgezeichneten Entwicklungsgange der Musik ein Schnippchen. Er, der die Polyphonie, die Orchestermalerei, den symphonischen Aufbau, den Sprachgesang in so vielen Werken gemeistert hat, braucht keine Mißdeutung zu fürchten, wenn er jetzt wie zur Homophonie und zur bloßen Stimmungsmusik, auch zur formelhaften Rezitation sich wendet. Nicht als ob da und dort die Rede zu keinen treffend deklamierten Phrasen sich erhöhe. Aber doch begegnet man oft genug einem Abplappern des Textes auf einen Ton, was wider an die Praxis der italienischen Veristen mahnt. Vermutlich leitet beide deselbe Grund: die Beschaffenheit ihrer wortreichen, mehr literarisch als musikalisch konzipierten Bücher, die eine andere Behandlung kaum vertragen. Im modernen Still komponiert, würde „Tiefland“ so lange dauern, wie die „Götterdämmerung“ (mit der es einem technischen Uebelstand) die unmittelbare Verbindung eines szenischen Vorspiels mit einem ausgedehnten ersten Akte teilt.) Ich bin gegen dieses Prinzip, weil es dem Geist der deutschen Sprache widerstreitet und hier in „Tiefland“ nur mit Rücksicht auf den romantischen Stoff hingehen kann. Aber ich verkenne nicht den Wert der Lektion, die uns d'Albert erteilt, indem er einmal aus der hochgespannten Redeweise der Moderne in das Tiefland einer maßvolleren Deklamation hinabführt. Die Ueberspitzung des deklamatorischen Ausdruckes, der sich nicht mehr Sachs und Evchen sondern fast schon Beckmessers Gekeif zum Muster nimmt, die allzuscharfe Drastik welche in Noten des Singparts „wie erhitzte Flöhe“ in den heikelsten Intervallen auf und niederspringen läßt, verträgt gewiß eine Einschränkung. D'Alberts Rezitativ taugt nichts im bewegten Dialog, ist aber sehr brauchbar für gehaltene Aeüßerungen, für kurze Monologe und bewährt sich ausgezeichnet z. B. in der Erzählungen Marthas von ihrem Schicksal. Man denke, wie theatralisch das ihm effektvollen Sprachgesang ausgefallen wäre, wogegen bei d'Albert das Larmoyante, Gedrückte, das die Situation verlangt, überaus lebenswahr wirkt. Schade nur, daß die große Ausdehnung diesen Vorzug wieder aufhebt. Das anfangs so reizvolle chromatische Terzengewimmer wird schließlich unerträglich monoton.

Wie in allen seinem Werken ist d'Albert auch im „Tiefland“ um schöne musikalische Einfälle nicht verlegen, und sehr wenige Zeitgenossen verfügen über einen so gefunden melodischen Quell. Welch hinreißenden Schwung hat das Melos der Bergheimat, wie zart empfunden ist die in Triolen sich abwärts neigende Geigenphrase in der Hochzeitsnacht, wie prachtvoll gesteigert sind die beiden Liebszenen zwischen Pedro und Martha, wie kernfrisch die Einleitung zum dritten Akte. Wie unheimlich versinnlicht das Leitmotiv des Wolfs das leise Heranschleichen

des „grauen Räubers“! Dagegen bilden die geschlossenen Nummern Nuris, dieser auch vom Librettisten verzeichneten Kindergestalt, just nicht die starken Stellen der Partitur. Hier hätte d'Albert der Melodist entschieden doch mehr Farbe bekennen sollen. An Farbe selbst fehlt es ihm wahrlich nicht, denn er versteht es nicht bloß wundervoll zu kolorieren sondern das Kolorit genial als Ausdrucksmittel zu benutzen. Sein bestrickenden Reiz verschließt sich wohl kein Ohr, und dabei wird das blühende, duftatmende und glanzausstrahlende Klangleben des Orchesters niemals aufdringlich, stechend oder betäubend. Obendrein zeigt die Musik, was die Sprache des Textes zu vermeiden scheint: Lokaltönen. An das übliche „Operettenspanisch“ darf man allerdings nicht denken.

Fassen wir zusammen. Indem d'Albert die Bayreuther Charybde vermieden wollte, fiel er in die Scylla des Verismo. Er wollte einfach sein und wurde manchmal primitiv. Und wenn man seine skizzenhafte Methode, welche die „obstinat Melodie“ an Stelle der thematischen Arbeit das Rezitieren aus einem Ton an Stelle einer deutschen Gesangssprache setzt und statt die Handlung zu verdeutlichen bloß „der dunklen Gefühle Gewalt“ in der Brust des Hörers auslöst, auch in diesem einen Falle als durch die Beschaffenheit des Textbuches gerechtfertigt erscheinen läßt, so wünschte ich doch nicht, daß sie Nachahmung finde und bei d'Albert, der mit jedem neuen Werke als Anderer erscheint, ist die Gefahr eines Festrennens in der hier eingeschlagenen Richtung glücklicherweise ausgeschlossen. Geben wir zu: „Im Tiefland müß' es so sein,“ so betonen wir doch mit allem Nachdruck, daß die Polyphonie, die psychologische Variation der Motive, der Sprechgesang, die die geschlossene Melodie, die thematisch ausgebaute Szene noch lange nicht abgedankt hat und möchten Meister d'Albert für seine nächste Schöpfung ein Sujet wünschen, woraus die Anwendung der eben genannten Mittel sich organisch ergibt und das ihm erlaubt, seinem melodischen Reichtum zuweilen in geschlossenen Singstücken zu kristallisieren. Das Schöne und Bedeutende der Tiefland-Musik d'Alberts wird wohl auch an vielen anderen Bühnen Anerkennung finden. Die interessanten Schlaglichter aber, die sie auf die Technik und auf die Entwicklung der modernen Oper wirkt, werden überall die Musiker zum Nachdenken anregen und damit die Einsicht in das Wesen der dramatischen Tonkunst befördern.

Unser Theater konnte mit der Uraufführung des „Tiefland“ wieder einmal seine noch immer ungewöhnliche Leistungsfähigkeit und Schlagfertigkeit dartun. Hr. Kapellmeister Blech hatte die Oper einstudiert, als gälte es einem eigenen Werke. Seine Interpretation hatte etwas Ueberzeugendes und die technischen Schwierigkeiten, die zumeist im raschen Tempowechsel

und in der rechten Dynamik der Tinten liegen, wurden vom Orchester spielend überwunden. Dr. Aranyi mußte die große Partie des Pedro für den ertrunken Dr. Briesemeister in 5 Tagen erlernen und sah seine erstaunliche Fleißarbeit belohnt. Es ist gesanglich und darstellerisch seine beste Rolle geworden. Zum erstenmale fand er hier den Weg von der Rampe zurück in den Rahmen des dramatischen Kunstwerkes, den schlichten, unparfümierten Gefühlston. Der breite Ansaß, den er hier bevorzugte, kam dem Timbre des schönen Organs vortrefflich zustatten. Bei der gestrigen zweiten Aufführung sang Hr. Dr. Briesemeister den Pedro. Er war bis auf einige hohe Töne recht günstig disponiert und gewann durch sein gewandtes Spiel und seinem verständigen Vortrag der Aufgabe manche gute Wirkung ab. Eine größere Schärfe der Artikulation wäre für eine Reprise zu empfehlen. Auch Frl. Alföldy als Martha hat unsere Erwartungen weit übertroffen. Ihre quellende Stimme bewältigte den Part nicht nur mühelos, sondern auch ein latentes Temperament kam oft überzeugend zum durchbruch. Selbst Dr. Frank ging diesmal auffallend aus seiner sonstigen steifen Reserve heraus. Wie immer in der letzten Zeit schuf Dr. Hunold mit seinem Sebastiano eine Gestalt aus einem Guß. Die Natürlichkeit seines Parlando im Vorspiel, die Wucht seines Ausdrucks in seinen Szenen mit Martha stützten den Erfolg der Oper. Im kleineren Rollen wirkten Frl. Förstel (Nuri), Hr. Haydter (Tommaso), Hr. Pauli (Nando) verdienstlich mit und den Vertreterinnen der „schamlosen Mägde“, Frau Frank, Frl. Reich und Carmasini darf man nachrühmen, daß sie die in ihren Rollen liegende, widerwärtige Gemeinheit restlos ausschöpften. Für die sehr [...]Inszenierung darf man Hrn. Regisseur v. Wymetal ausrichtig Dank sagen. Der [...] Erfolg der Oper wurde bereits festgestellt und die lauten Ovationen, die man den Autoren, dem Dirigenten und den Sängern bereitete, [...] den Beteiligten noch heute im Ohne [...].

Dr. R. Batka.

# **Prager Tagblatt 1903, č. 316, 19. 11., s. 12**

Donnerstag den 19. November.

30. Ab.-Vorst., 2. S

Tiefland

Musikdrama in einem Vorspiel und 3 Aufzügen nach A. Guimera von Rudolf Lothar. Musik von Eugen d'Albert.

Sebastiano, ein reicher Grundbesitzer.....Erich Hunold

Tommaso, der Aelteste dr Gemeinde.....Alexander Haydter

Pedro, ein Hirte.....	Desider Aranyi
Moruccio, Mühlknecht.....	Mathieu Frank
Marta.....	Irene Alföldy
Pepa.....	Martha Frank
Antonia.....	Elsa Reich
Rosalie.....	Lina Carmasini
Nuri.....	Gertrud Foerstel
Nando, ein Hirte.....	Josef Pauli
Der Pfarrer.....	***
Kaffaeröffn. 6 ½ U.                      Anf. 7 U.                      Ende gegen ¾ 10 U.	

### **Prager Tagblatt 1903, č. 316, 19. 11., s. 6**

Vom Neuen Deutschen Theater

Heute Donnerstag wird als 30. Abonn-Vorstellung, 2. Serie Eugen d'Alberts „Tiefland“ gegeben. Auch bei der am Dienstag stattgesundenen Vorstellung erzielte das Werk einem durchschlagenden Erfolg, der sich in stürmischen Hervorrufen der Darsteller nach den Aktschlüssen äußerte. Der Komponist, welcher derselben beiwohnte und gestern nach Berlin abgereist ist, wurde durch zwei Lorbeerkränze geehrt. In der heutigen Aufführung singt Hr. Aranyi den Pedro.

### **Bohemia 1903, č. 316, 19. 11., s. 13**

Donnerstag, den 19. November 1903.

30. Abonn.-Vorstellung. 2. Serie.

Tiefland

Musikdrama in einem Vorspiel und 3 Aufzügen nach A. Guimera von Rudolf Lothar. Musik von Eugen d'Albert.

Sebastiano, ein reicher Grundbesitzer.....Erich Hunold

Tommaso, der Aelteste dr Gemeinde.....Alexander Haydter

Pedro, ein Hirte.....Desider Aranyi

Moruccio, Mühlknecht.....Mathieu Frank

Marta.....Irene Alföldy  
 Pepa.....Martha Frank  
 Antonia.....Elsa Reich  
 Rosalie.....Lina Carmasini  
 Nuri.....Gertrud Foerstel  
 Nando, ein Hirte.....Josef Pauli  
 Der Pfarrer.....\*\*\*

Das Stück spielt teils auf einer Hochalpe der Pyrenäen, teils im spanischen Tiefland von Catalonien, am Fuße der Pyrenäen.

Dekorative Einrichtung von Percival de Vry, artistisch-technischem Oberinspektor des deutschen Landestheaters.

Nach dem ersten Akt findet eine Pause statt.

Kaffaeröffnung 6 Uhr.

Anfang 7 Uhr                      Ende gegen  $\frac{3}{4}$  10 Uhr.

#### **Prager Abendblatt 1903, č. 265, 20. 11., s. 3**

xx, Deutsches Landestheater

Den Werdegang vom Hirten zum Helden hatte gestern im „Tiefland“ wiederum Herr Aranyi vorzudemonstrieren. In dieser Partie steigert Herr Aranyi selbst sein Können von der Lyrik zur Heroik.

#### **Prager Tagblatt 1903, č. 329, 02. 12., s. 15**

Mittwoch den 2. Dezember.                      40. Ab.-Vorst., 4. S

Tiefland

Musikdrama in einem Vorspiel und 3 Aufzügen nach A. Guimera von Rudolf Lothar. Musik von Eugen d'Albert.

Sebastiano, ein reicher Grundbesitzer.....Erich Hunold

Tommaso, der Aelteste dr Gemeinde.....Alexander Haydter

Pedro, ein Hirte.....Otto Briesemeister

Moruccio, Mühlknecht.....Mathieu Frank

Marta.....Irene Alföldy  
 Pepa.....Martha Frank  
 Antonia.....Elsa Reich  
 Rosalie.....Lina Carmasini  
 Nuri.....Gertrud Foerstel  
 Nando, ein Hirte.....Josef Pauli  
 Der Pfarrer.....\*\*\*  
 Kaffaeröffn. 6 ½ U.                      Anf. 7 U.                      Ende gegen ¾ 10 U.

# **Bohemia 1903, č. 329, 02. 12., s. 12**

Mittwoch, den 2. Dezember 1903.

40. Abonn.-Vorstellung. 4. Serie.

Tiefland

Musikdrama in einem Vorspiel und 3 Aufzügen nach A. Guimera von Rudolf Lothar. Musik von Eugen d'Albert.

Sebastiano, ein reicher Grundbesitzer.....Erich Hunold  
 Tommaso, der Aelteste dr Gemeinde.....Alexander Haydter  
 Pedro, ein Hirte.....Otto Briesemeister  
 Moruccio, Mühlknecht.....Mathieu Frank  
 Marta.....Irene Alföldy  
 Pepa.....Martha Frank  
 Antonia.....Elsa Reich  
 Rosalie.....Lina Carmasini  
 Nuri.....Gertrud Foerstel  
 Nando, ein Hirte.....Josef Pauli  
 Der Pfarrer.....\*\*\*

Das Stück spielt teils auf einer Hochalpe der Pyrenäen, teils im spanischen Tiefland von Catalonien, am Fuße der Pyrenäen.

Dekorative Einrichtung von Percival de Vry, artistisch-technischem Oberinspektor des deutschen Landestheaters.

Nach dem ersten Akt findet eine Pause statt.

Kaffaeröffnung 6 Uhr.

Anfang 7 Uhr                      Ende gegen  $\frac{3}{4}$  10 Uhr.

**Prager Zeitung 1903, č. 275, 02. 12., s. 4**

Im Tiefland. Musikdrama in einem Vorspiel und 3 Aufzügen nach A. Guimera von Rudolf Lothar. Musik von Eugen d'Albert. Anfang 7 Uhr. Ende 9½ Uhr.

**Dalibor 1903, č. 48, 5. 12., s. 1**

Nové německé divadlo

Eugen D'Albert: Tiefland

Dílo to není než novým pokusem o řešení otázky, jak hudební drama co do přirozeného spádu přiblížiti pokud možno nejvíce dramatu mluvenému. Text opery této, jejíž dle A. Guimery sepsal vídeňský básník Rudolf Lothar, nelze pokládati za operní libreto v běžném slova smyslu, spíše blíží se jak rozsahem tak i stavbou dramatické básni určené pro shudebnění ve formě xenického melodramatu. Zvolený sujet španělského původu má poetické jádro, není však prost sklonu k novodobému italskému verismu a stává se tím arci mnohdy brutální, když i divadelní zpracování jeho je celkem zdařilé a svědčí – nehledě k několika nejasnostem – o dobrém smyslu pro hudebně dramatickou působivost. Skladatel dobře postihl, že text takového druhu nelze komponovati způsobem operně normálním, ježto by pak provedení díla vyžadovalo doby únavně dlouhé, proto zachází s textem obdobně jakoby se jednalo o kompozici melodramatu, a vede zpěvní hlasy kantabilně jen výjimkou. Z pravidla dává jim text s důrazem recitovati, takže zpěvní party znějí mnohdy jako co do tónové výšky a rytmu v poměru k doprovázející hudbě přesně fixovaná mluva. Recitace tato daří se D'Albertovi místy velmi pěkně, je případná a účinná, kdežto jinde omezuje se opět na pouhé odříkávání na jediném tónu ; nelze však zamlčeti, že důsledné provádění vyložených zásad během úplných tří jednání působí jednotvárně. Vadu tuto sesiluje arci najmě okolnost, že sice mistrným ovládním technických prostředků, ne však svérázem invence vynikající hudba D'Albertova nevalí se tu mocným polyfonním, symfonickým tokem hudebního dramatu, nýbrž spěje nazvíce jen mělkým tokem homofonie, byť i až na několik banálních míst náladu barvitě a duchaplně naznačovala.



Provedení tohoto pozoruhodného díla zařízení Blechova zamlouvalo se velice svou sceleností.

Dr. K. Lang

## 15. ZÁVĚR

Jak odhalily dobové recenze, pražská premiéra měla vynikající úroveň a skvěle reprezentovala NDT pod Neumannovým vedením. Na druhou stranu lze konstatovat, že tradovaný obrovský úspěch nebyl trvalý a byl dán celou řadou dalších faktorů – světovostí premiéry i autora, popularity jeho koncertních vystoupení i nezakrývaným obdivem pražské německé kritiky. Změn oproti původní verzi nebylo mnoho, zejména se jednalo o krácení mimo nový konec opery. I přes uvedené úpravy se původní znění projevilo při nastudování Státní operou jako životné a z hudebního hlediska zpestřující. Hlavním jeho problémem tak mohla být zejména délka představení. Díky dostupným pramenům se zde naskýtá příležitost k nové edici opery.

*Nížina* se po počátečních peripetiích nakonec stala populárním dílem. Musela obejít svět, aby se znovu vrátila do Prahy a stala se oblíbeným repertoárovým kusem Nového německého divadla. Byl jí sice občas vytýkán nedostatek originality a určitá podbízivost, stala se však pevnou součástí programů německých operních domů, jak ji charakterizoval Oscar Bie<sup>225</sup>: „*Es ist eine populäre Musik, nicht auf die goldene Wage der Phantasie zu legen, nicht einmal der Originalität, mit deutlichen Puccinismen, eine komponierte Musik, aber in dem glücklichen Verhältnis, das uns Italien lehrte.*“. *Nížina* tak svého času na německých jevištích dosáhla většího úspěchu na počet představení než *Carmen*<sup>226</sup>. A nezmizela z nich dosud.

---

<sup>225</sup> RAUPP (cit. v pozn. 7), s. 174

<sup>226</sup> CHOP (cit. v pozn. 18), s. 1

# 16. SEZNAM CITOVANÉ LITERATURY

Eugen d'Albert: Tiefland, Praha 2003 (divadelní program Státní opery)

Alexander Buchner: Opera v Praze, Praha 1985

Hans Demetz: Die Geschichte des Prager deutschen Theaters (11 sv.), 1974-1976, strojopis uložený v knihovně pražského Divadelního ústavu

Pavel Eckstein: Životní náhody, Praha 2002

Wolfgang Gersthofer: Klangbilder in d'Alberts Tiefland, in: *Musikkonzepte--Konzepte der Musikwissenschaft*, Kassel 2000, s. 519-530

Dorota Gremlicová: Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888–1938), Praha 2002

Heino Heisig: Eugen d'Alberts Operschaffen, diplomová práce, Leipzig 1942

Max Chop: Eugen d'Albert: Tiefland (Erläutungen zu Meisterwerken der Tonkunst, Band 21), Leipzig 1911

Fritz Peter Kirsch: Terra baixa, Tiefland und das Österreichbild des Rudolph Lothar, in: *Transkulturelle Beziehungen. Spanien und Österreich im 19. Und 20. Jahrhundert* (ed. Marisa Siguán, Karl Wagner), Amsterdam-New York 2004, s. 27-35

Vladimír Lébl: Gustav Mahler als Kapellmeister des Deutschen Landestheater in Prag, in: *Hudební věda* XII 1975, č. 4, s. 351-370

Vladimír Lébl: Pražské mahlerovství let 1898–1918, in: *Hudební věda* XII 1975, č. 2, s. 99-135

Josef-Horst Lederer: Eugen d'Albert, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (ed. Ludwig Finscher), Personenteil 1, Kassel 1999, sl. 335-339

Josef-Horst Lederer: Verismo auf der deutschsprachigen Operbühne, Wien-Köln-Weimar 1992

Alfred Loewenberger: Annals of the Opera 1597-1940, Cambridge 1943

Jitka Ludvová: Až k hořkému konci. Pražské německé divadlo 1845–1945, Praha 2012

Jitka Ludvová a kol.: Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století, Praha 2006

Jitka Ludvová: Německý hudební život v Praze 1880-1939, in: *Uměnovědné studie IV*, Praha 1983, s. 51-173

Siegfried Mauser: Neudeutsche und deutsche Veristen, in: *Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich* (ed. Othmar Wessely), Linz 1986, s. 171-176

François Michel: Étude critique et analytique de Tiedland, drame musical d'Eugen d'Albert et Rudolph Lothar, disertační práce Université de Paris IV, Paris 1992

Guido Molinari: Eugen d'Albert. La vita et le opere, Sestri Levante 2009

Maria-Lourdes Möller-Soler: Caciquisme i color local a Terra Baixa d'Angel Guimera i a Tiedland de Rudolph Lothar i d'Eugen d'Albert, in: *Zeitschrift für Katalanistik* 1, 1988, s. 132-149

Jan Němeček: Dějiny opery, operety a baletu Nového německého divadla, 1962, pomalu blednoucí strojopis (rozdělený do 4 svazků s jednotným stránkováním) uložený v knihovně pražského Divadelního ústavu

Angelo Neumann: Erinnerungen an Richard Wagner, Leipzig 1907

Charlotte Pangels: Eugen d'Albert. Wunderpianist und Komponist. Eine Biographie, Zürich 1981

Wilhelm Raupp: Eugen d'Albert. Ein Künstler und Menschenschicksal, Leipzig 1930

Gerd Rienäcker: Neo-Verismo in Deutschland?, in: *Deutsche Oper zwischen Wagner und Strauss: Tagungsbericht Dresden 1993 mit einem Anhang von der Draeseke-Tagung Coburg 1996* (ed. S. Döhring, H. John, H. Loos, H. Mannheims), Chemnitz 1998, s. 241-252

Richard Rosenheim: Die Geschichte der Deutschen Bühnen in Prag 1883 – 1918. Mit einem Rückblick 1783 - 1883 und 30 Abbildungen, Prag 1938

Ernst Rychnovsky: Eugen d'Albert: Tiefland (Opernführer N. 77), Berlin 1907

Zuzana Sílová, Radmila Hrdinová: Divadlo na Vinohradech 1907–2007, sv. II, Praha 2007

Erich Steinhard: Zur Geschichte der Prager Oper 1885-1923, in: *Prager Theaterbuch* (ed. Carl Schluderpacher), Prag 1924, s. 147-154

Ivan Vojtěch: Rozpravy, Praha 1998

Egon Voss: Eugen d'Albert: Tiefland, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (ed. Carl Dahlhaus) Bd. 1, München 1986, s. 23-25

Tomáš Vrbka: Státní opera Praha, Praha 2004

John Williamson: Eugen d'Albert: Wagner and Verismo, in: *The Music Review* XLV/1, 1984, s. 26-46

John Williamson: Eugen d'Albert, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition (ed. Stanley Sadie, John Tyrell), vol. 1, Oxford-New York 2001, s. 299-300

Walther Wossidlo: Tiefland (Wossidlo's Opern Bibliothek No. 107), Leipzig 1908

Ulla Zierau: Die veristische Oper in Deutschland: Eine Untersuchung zur Entwicklung der deutschen veristischen Oper vom Plagiat zur Eigenständigkeit in Europäische Hochschulschriften. XXXVI: Musikwissenschaft, No. 123, Frankfurt am Main 1993

Deutschsprachiges Theater in Prag (ed. Alena Jakubcová, Jitka Ludvová, Václav Maidl), Praha 2001

Richard Wagner a česká kultura (ed. Pavel Petránek), Praha 2005

## **17. PŘÍLOHY**

## Seznam příloh

Příloha č. 1 – part Violino I – údaj o generální zkoušce (archiv ND, sig. 255, 1).....	II
Příloha č. 2 – part Violino I – údaje o prvních provedeních (archiv ND, sig. 255, 2).....	III
Příloha č. 3 – part Violino I – původní konec 2. dějství první verze, po revizi navázán na torzo bývalé třetí scény třetího jednání, proto poznámka „Keine Pause“ (archiv ND, sig. 255, 4).....	IV
Příloha č. 4 – part Violino I – původní začátek 3. dějství první verze, po revizi vytvořeno propojení z části jeho třetí scény na vlepeném papíru (archiv ND, sig. 255, 4) .....	V
Příloha č. 5 – part Violino I – původní konec první verze opery (archiv ND, sig. 255, 4).....	VI
Příloha č. 6 – part Violino I – nový konec opery na přiloženém listu (archiv ND, sig. 255, 4) .....	VII
Příloha č. 7 – part Flauto II – údaje o provedeních 1903–1933, podpis Josef Máša (archiv ND, sig. 255, 15) .....	VIII
Příloha č. 8 – part Harfa – údaj o počtu zkoušek před premiérou (archiv ND, sig. 255, 40) .....	IX
Příloha č. 9 – klavírní výtah první verze – patrně režijní kniha (archiv ND, sig. 761/19).....	X
Příloha č. 10 – klavírní výtah první verze – obsazení rolí v průběhu zkoušek (archiv ND, sig. 761/19) .....	XI
Příloha č. 11 – partitura první verze, II. díl – kopie (archiv SOP, sig. 71-P-2) .....	XII



*Generalprobe 14. November 1903*  
*Erste Aufführung 15. November 1903*

# *„Tiefland“*

*Drama in einem Vorspiel und 3 Aufzügen.*

**1<sup>te</sup> Violinen.**

*Erste Scene.*  
*Mässig bewegt.* *Bafs.*

*(Clar. a. d. Bühne)* **20**

*Br.* **14**  
*mit Dampf*

*pp*  
*sempre pp*  
*sempre pp*

*Harde*

*19* *20*

*THEATRO PATEHO KALEM ARCHIV*  
*THEATRO PATEHO KALEM ARCHIV*  
*THEATRO PATEHO KALEM ARCHIV*

Příloha č. 1 – part Violino I – údaj o generální zkoušce (archiv ND, sig. 255, 1)



Příloha č. 2

Prag 15. November 1903 zima 1. mal. (Kpm: Blech.)  
 14. " " 2. " "  
 19. " " 3. " "  
 2. Dezember. " 4. " "

---

Direktion Feneles!

26. September 1913.	5. " (Kpm: Theumann.)
2. Oktober. "	6. " "
17. " "	7. " "
9. Januari. 1918.	8. " (Kp: Schik.)
14. " "	9. " "
15. Mai. "	10. " "
4. Feber 1919	11. " (Kp: Z. Exer)
6. März "	12. " "
22. " "	13. " "
25. Mai 1920	14. " " Schmidt)

---

Teplitz

24 April 1938 / W. Spidner W. Fischer

Příloha č. 2 – part Violino I – údaje o prvních provedeníh (archiv ND, sig. 255, 2)

Příloha č. 3

58

1te Violinen

*pp*

*cresc.* *f*

*arco* *Bevregt.*

*f* *Wir wollen fort!* *f* *trem.* *146*

*f* *Kein Recht!* *f* *Ich will* *ich sehn!* *ff* *riten.* *Beschleunigend* *Und Subleibst* *f* *f*

*Sehr bevregt.*

*f* *Su Taugenichts!* *ff* *Mässiger* *Er ist der Herr* *f*

*147* *Was sagst du da? Hm* *ff* *Ich* *mf*

*cresc.* *f* *f*

*f* *molto accelerando* *Ich helfe dir!* *f* *ff*

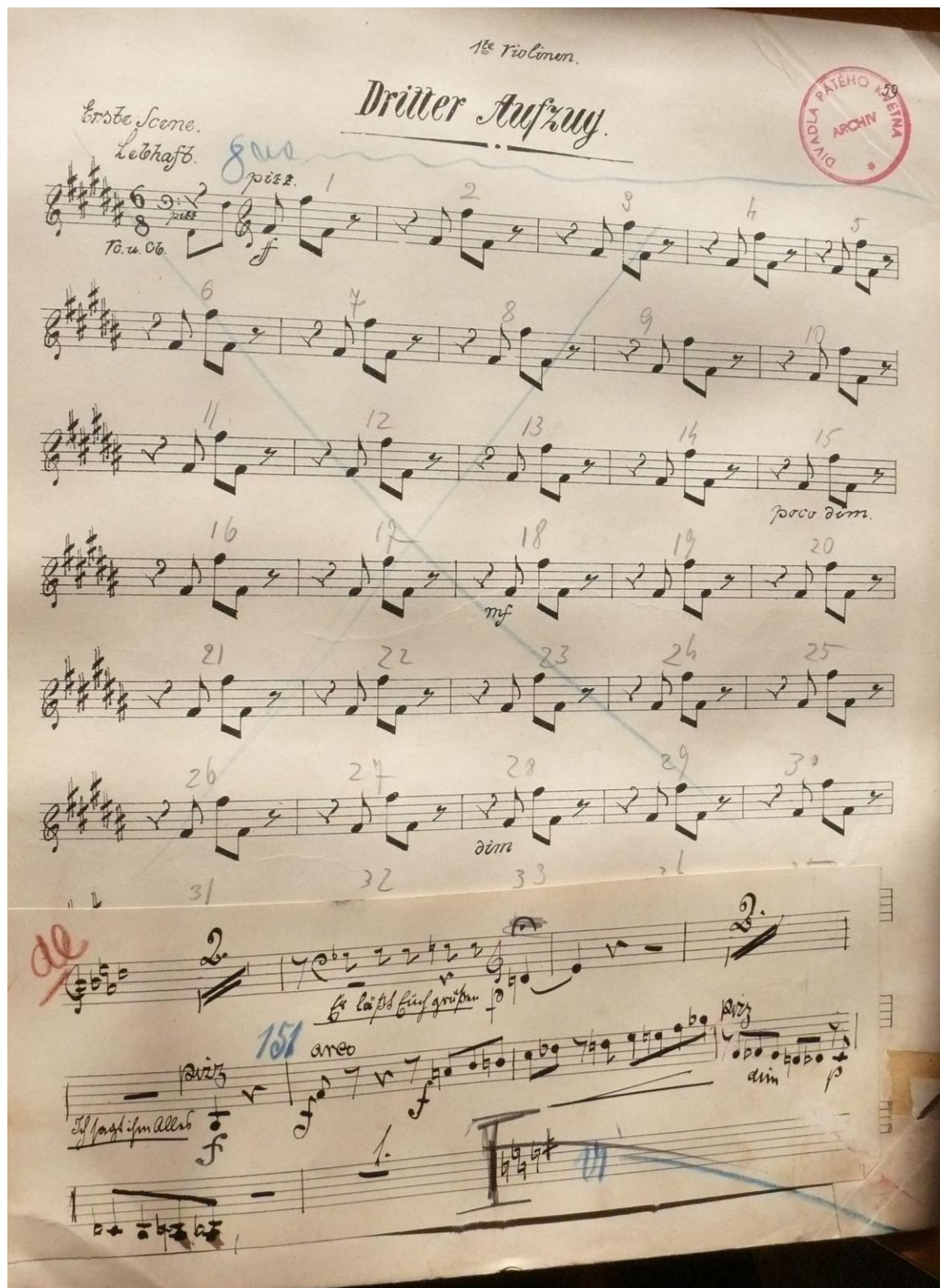
*Grüße des 2ten Aufzugs*

*Keine Pause!*

Příloha č. 3 – part Violino I – původní konec 2. dějství první verze, po revizi navázán na torzo bývalé třetí scény třetího jednání, proto poznámka „Keine Pause“ (archiv ND, sig. 255, 4)



## Příloha č. 4



Příloha č. 4 – part Violino I – původní začátek 3. dějství první verze, po revizi vytvořeno  
 propojení z části jeho třetí scény na vlepeném papíru (archiv ND, sig. 255, 4)

Příloha č. 5

68

1<sup>te</sup> Violinen.

167

Ja schau, nun ist er tot.

Neunte Scene.

Mässig bewegt. mit Dämpfer

Komm alle her! - Was

Am Steg.

gilt

poco cresc.

mf

dim.

ppp

ohne Dämpfer

rißen

gerühelos

Bewegt.

etwa

Ja

forß von hier!

ppp

168 etwas zurück-

halten

poco rit.

etwas breit

ppp

cresc.

f

ppp

stringendo

molto cresc.

f

gva

loco

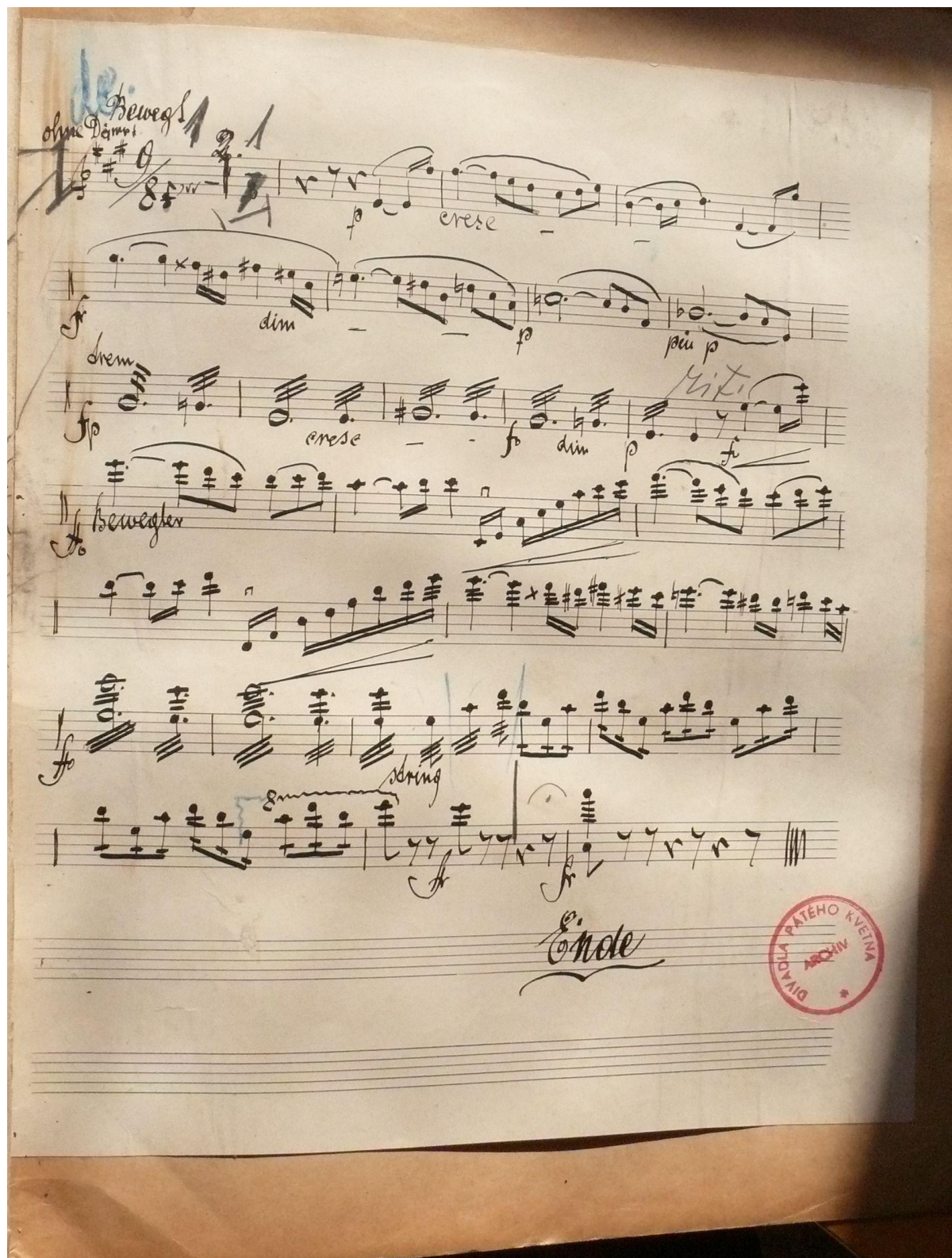
f

Ende der Oper.

Příloha č. 5 – part Violino I – původní konec první verze opery (archiv ND, sig. 255, 4)



Příloha č. 6



Příloha č. 6 – part Violino I – nový konec opery na přiloženém listu (archiv ND, sig. 255, 4)



[illegible]

VIII

Příloha č. 8

Handwritten musical score for harp, featuring three systems of music. The first system is a short piece. The second system is a longer piece with rehearsal marks 8 and 15. The third system is a short piece with rehearsal mark 28. The score includes tempo and mood instructions in German and Czech.

20. Proben: } Baer! 1903.  
4. Differe } O, Altes.

*Erster Aufzug.*

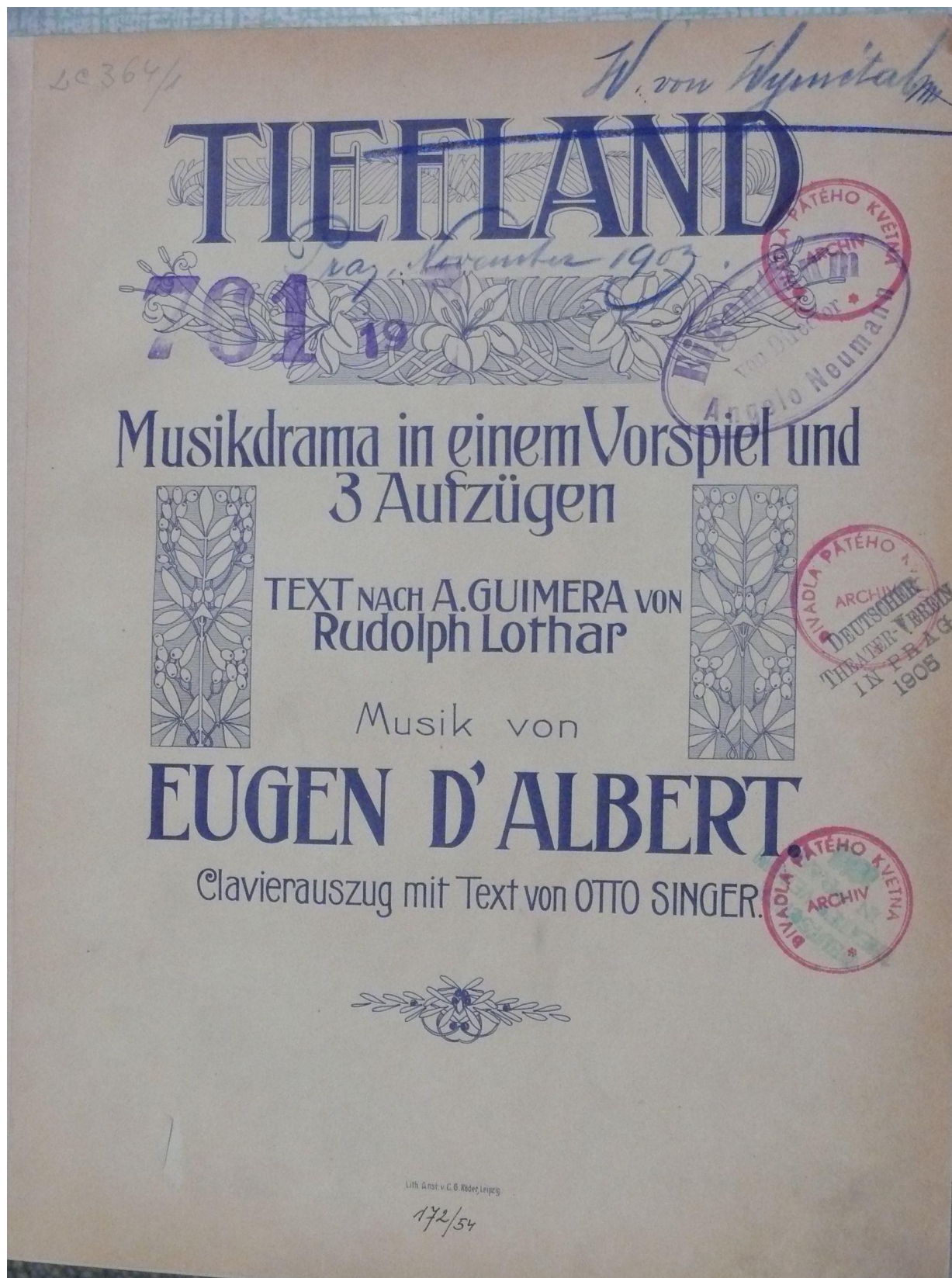
*Leidenschaftlich bewegt:* *Erste Scene.*  
*Mässig bewegt:*

8 15 28

*Ruhiger* *Wieder lebhaft.* *Ru*

Příloha č. 8 – part Harfa – údaj o počtu zkoušek před premiérou (archiv ND, sig. 255, 40)





Příloha č. 9 – klavírní výtah první verze – patrně režijní kniha (archiv ND, sig. 761/19)

# Příloha č. 10


PERSONEN.		
Sebastiano, ein reicher Grundbesitzer .....		Bariton. <i>Kunze</i>
Tommaso, der Aelteste der Gemeinde, 80 jährig. ....		Bass. <i>Kunze</i>
Moruccio, Mühlknecht: .....		Bariton. <i>Franz</i>
Marta, .....	} Im Dienste Sebastianos	Mezzosopran. <i>Kunze</i>
Pepa .....		Sopran. <i>Kunze</i>
Antonia .....		Sopran. <i>Kunze</i>
Rosalia .....		Alt. <i>Kunze</i>
Nuri .....		Sopran. <i>Kunze</i>
Pedro, ein Hirte .....		Tenor. <i>Kunze</i>
Nando, ein Hirte .....		Tenor. <i>Kunze</i>
Der Pfarrer .....		Stumme Person.
Das Stück spielt theils auf einer Hochalpe der Pyrenäen, theils im spanischen Tiefland von Catalonien, am Fusse der Pyrenäen.		
Rechts und links vom Zuschauer.		

Příloha č. 10 – klavírní výtah první verze – obsazení rolí v průběhu zkoušek (archiv ND, sig. 761/19)



10505

71-P-2

Státní opera  Praha

*Bücherei  
des Deutschen Theater in Prag.*

# Tiefland.

H 761 Musikdrama

*Bücherei  
des Deutschen Theater in Prag.*

in einem Vorspiele und 3 Aufzügen

Text nach A. Guimera von Rudolph Lothar.

Musik von

Eugen d'Albert.

\*  
Vollständige Orchesterpartitur.  
\*

*Bücherei  
des Deutschen Theater in Prag.*

Eigentum des Komponisten.

Copyright 1903 by Eugen d'Albert, Berlin.

17/54

*Bücherei  
des Deutschen Theater in Prag.*

Příloha č. 11 – partitura první verze, II. díl – kopie (archiv SOP, sig. 71-P-2)